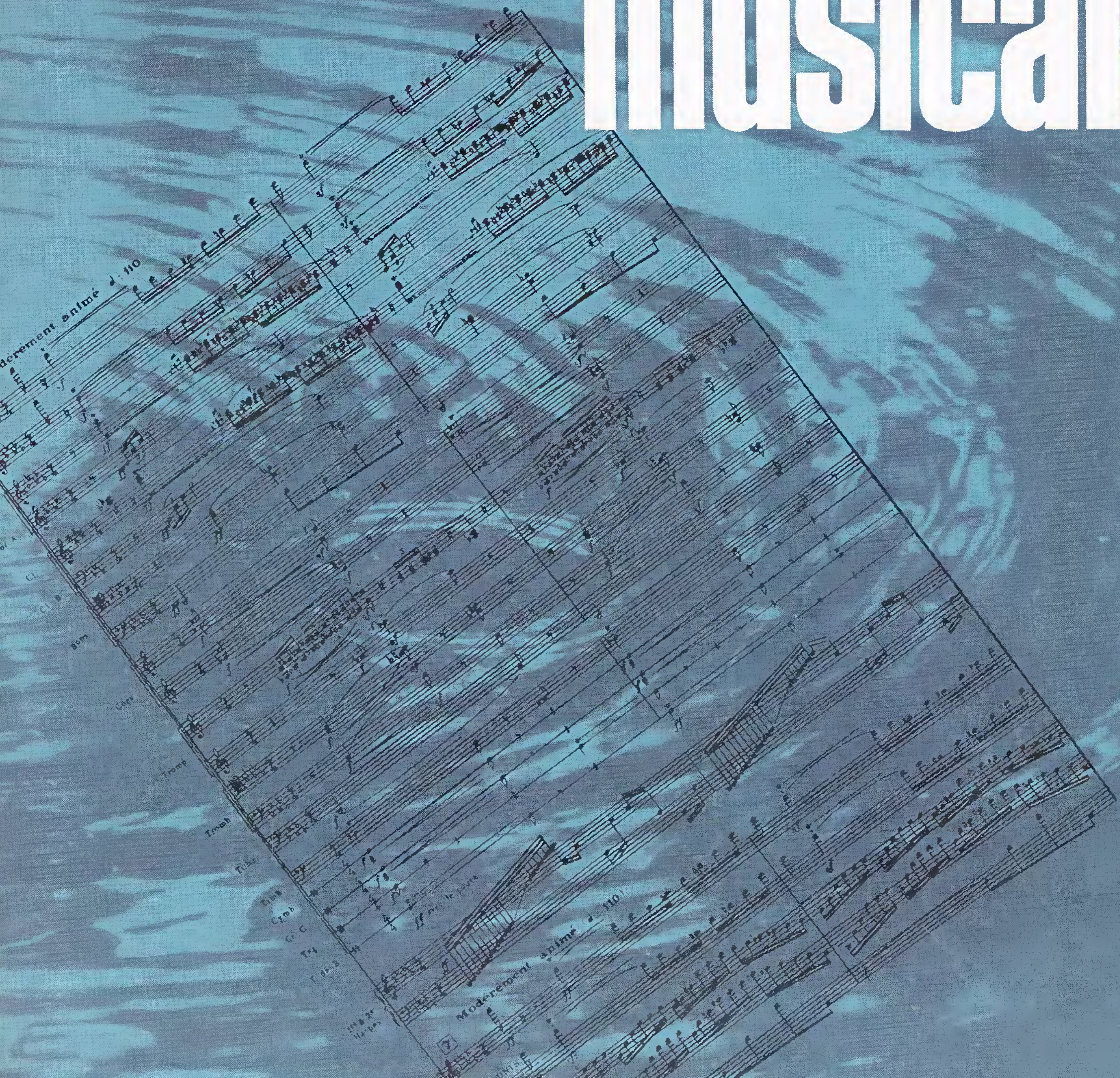
l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 5 F. / MARS 1973 **196**

25e Année — N° 196 MARS 1973

Sommaire

Pages :

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique).

Direction et Administration : **3, rue des Ecoles - 77 Bois-le-Roi (S.-et-M.)** - Téléphone : **437.69.91** C.C.P. : PARIS 1809-65.

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

1° Abonnement simple (10 numéros par an)
France : **F 30** - Etranger : **F 36**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) :
France : **F 40** - Etranger : **F 46**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

PAUL MORAND - MAURICE RAVEL :

DON QUICHOTTE A DULCINÉE (*)

par Angélique FULIN

« Ouvrez vos répertoires à la lettre R. Vous avez : RAVEL Maurice, né le 7 mars 1875. Ajoutez : mort le 28 décembre 1937. »

Pas un mot de commentaire. La scène se passe à la rentrée de janvier 1938 dans la classe de piano du Conservatoire de Lyon, un excellent conservatoire où, sous la direction de G.M. WITKOWSKI, la musique était fort bien enseignée : le cours de solfège se passait à travailler sur de vraies partitions d'orchestre ; il n'aurait pas été question de jouer une fugue sans en avoir démonté tous les rouages... Mais hors de l'apprentissage de la technique, il ne restait qu'une brève minute pour un hommage que le silence rendait peut-être encore plus émouvant.
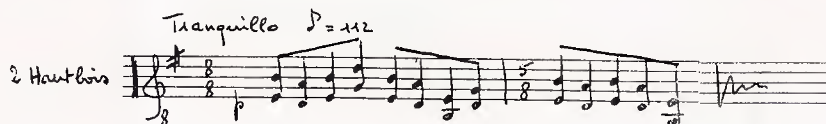
J'imagine 35 ans plus tard une scène tout autre : elle se situe dans une classe terminale de lycée. Parmi les œuvres au programme de l'option musique, trois mélodies de RAVEL. Nul ne les a jamais entendues bien que pour la plupart des élèves M. RAVEL ne soit pas tout-à-fait un inconnu. On arrive à rassembler quelques titres : Pavane pour une Infante Défunte, Daphnis et Chloé, le Boléro (bien sûr !), peut-être un Concerto. Il faudrait réécouter tout cela. Sur le champ, quelques-uns décident : nous allons faire un exposé enrichi de nombreuses auditions. Le petit livre de JANKELEVITCH dans la collection « Solfèges » servira de point de départ. Il contient une analyse très succincte des œuvres de RAVEL, quelques éléments de biographie, une bibliographie. Les disques indispensables seront aisément réunis. De plus, il se trouvera bien deux pianistes au lycée pour préparer une audition de pièces à 4 mains extraites de « Ma Mère l'Oye ». Peut-être même aurons-nous la chance de pouvoir écouter au piano, en direct, la Sonatine ou les Jeux d'Eau. Nous demanderons à un ami excellent violoniste de venir jouer Tzigane ou la Sonate pour violon et piano, à moins que nous ne connaissions plutôt un chanteur qui interprèterait un choix de mélodies (dont celles de Don Quichotte à Dulcinée !). On pourrait même souhaiter une coïncidence telle que les programmes proposent cette année sur nos scènes lyriques « L'Enfant et les Sortilèges » ou « L'Heure Espagnole ». Le hasard fait parfois bien les choses. Mais à propos, devrait-on n'avoir à compter que sur le seul hasard ? Il y aurait aussi une grande aventure à tenter : ce serait de mettre à l'étude l'une des « Trois Chansons », la première par exemple, Nicolette ; peu en seront capables ; essayons malgré tout de jeter un coup d'œil sur la première page et de la déchiffrer :

Déjà commencent les découvertes :
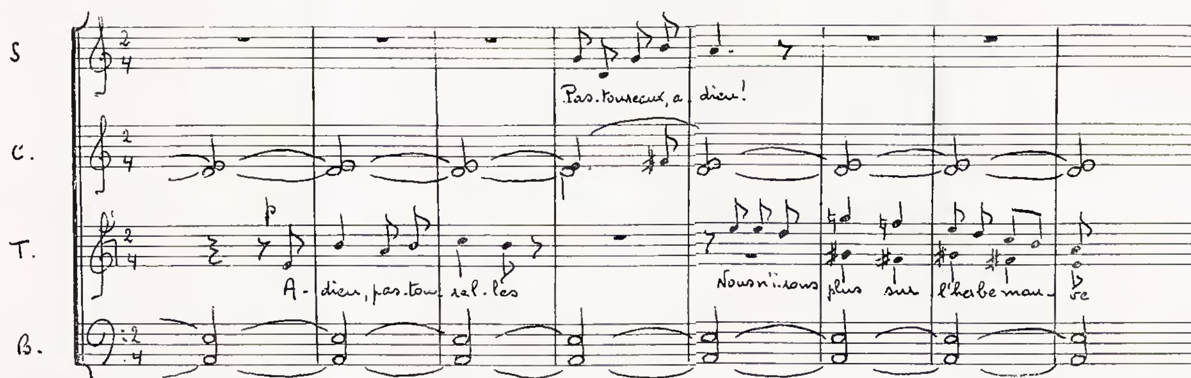
quintes et octaves parallèles aux basses, contraltos et sopranos, tandis que les ténors arrivent à une seconde majeure de la note des basses sur un accord accentué singulièrement dissonant (mes. 1 à 4) ;

accords parfaits successifs n'abandonnant leur parallélisme que pour une cadence exquise (mes. 5 à 8).

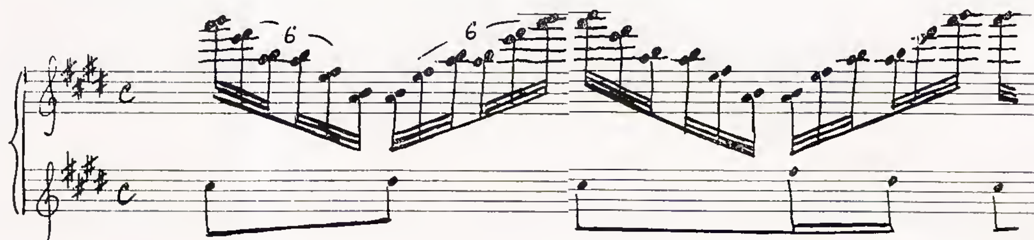
L'oreille s'habitue et reconnaît quintes ou quartes parallèles dans la première page de l'Enfant et les Sortilèges :



les secondes (et même de fausses octaves) dans le chœur des Pâtres et Pastoures :

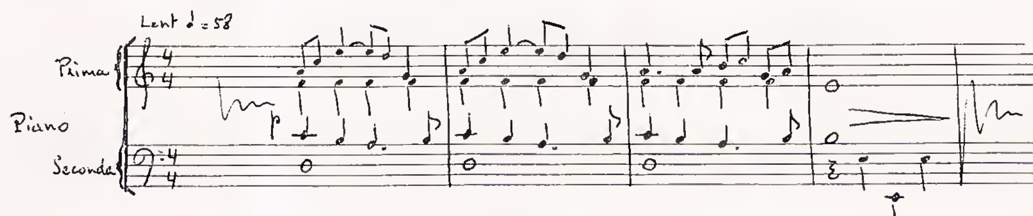


d'autres secondes, cette fois très fluides, toutes ruisselantes à l'aigu du piano dans les Jeux d'Eau :



RAVEL semble d'ailleurs n'hésiter devant aucune hardiesse harmonique jusqu'à cette invraisemblable agrégation sonore du Chœur des Raînettes où se frottent et se superposent durant 6 mesures les notes de chaque voix baignées dans le halo orchestral sur une pédale des contrebasses, jeu d'appogiatures au-dessus duquel s'égrènent les sons de la harpe et de flûte : (voir en page suivante l'exemple musical.)

L'art de RAVEL a bien d'autres séductions : il sait par le choix d'un mode, par l'immobilité d'une pédale, arrêter le temps et traduire la sérénité sans fin de la Belle au Bois dormant (Ma Mère l'Oye) :



(*) Les exemples musicaux que nous publions le sont avec l'autorisation des Editions DURAND et Cie, Editeurs propriétaires, Paris 8e.

ou la douloureuse et tranquille interrogation du peuple juif (L'Enigme éternelle - Deux Mélodies Hébraïques) :

Il sait aussi jouer avec le temps : il en joue très librement au point d'imiter le rythme de la parole (La Pintade - Histoires Naturelles).

Il le mesure rigoureusement pour la danse, qu'elle soit noble pavane (Ma Mère l'Oye - voir exemple ci-dessus), pastourelle surannée (L'Enfant et les Sortilèges : accompagnement par la petite timbale du chœur déjà cité) :

fox-trott encanaillé (L'Enfant et les Sortilèges) :

ou Bolero obsessionnel :

Il l'assouplit en des improvisations tziganes où le violon se montrera tour à tour expressif, grandiose, hésitant :

Enfin il s'intéresse passionnément aux horloges, avec un humour qui à volonté les détraque (L'Enfant et les Sortilèges) :

ou anime leurs petites marionnettes à musique (L'Heure Espagnole) :

C'est à dessein que j'ai multiplié les exemples extraits de partitions diverses de RAVEL, voulant ainsi permettre aux candidats bacheliers quelques auditions « actives ». C'est à dessein également que j'ai pris ces exemples dans des œuvres choisies sans souci didactique, à l'image de ce qui peu vraiment être vécu par un groupe d'adolescents dont l'intention est de profiter de toutes les occasions présentes pour rencontrer RAVEL.

Mais l'humour se jouait à son tour de cet illusionniste. C'est ainsi que, comme le dit Olivier CLOUZOT, « sa seule musique de film ne trouva audience... qu'au concert » : lorsque PABST eut l'intention de tourner un film en France avec Chaliapine en Don Quichotte, il pressentit pour la musique plusieurs artistes en renom, Manuel de FALLA, Joaquin NIN-CULMELL (un jeune compositeur cubain, fils de J. NIN), Darius MILHAUD, d'autres encore. Ravel était du nombre et, lui « qui ne savait rien des mœurs du cinéma, se mit bravement à la besogne ». (ROLAND-MANUEL.) Pour finir, Jacques IBERT fut choisi... de cette anecdote oubliée ne restent aujourd'hui que les trois mélodies « Don Quichotte à Dulcinée » dans lesquelles nous allons retrouver quelques-unes des observations faites lors des premiers contacts avec l'œuvre de M. RAVEL — trois mélodies à la manière d'une sonatine en trois mouvements : Moderato - Molto Moderato - Allegro.

(A suivre.)

par A. DOMMEL DIENY

NOTES ET SOUVENIRS SUR CHARLES KOECHLIN

27 novembre 1867 - 31 décembre 1970

(Suite)

Pour les quatre-vingts ans de ce fils d'Alsace, il nous a semblé que l'Alsace, où nous habitions alors, se devait de mettre au programme des Concerts Symphoniques de Strasbourg, une de ses œuvres. Ce fut la PREMIERE SYMPHONIE, op. 57 bis, donnée le 11 fév. 1948 en première audition à Strasbourg par l'Orchestre Municipal, sous la direction de notre ami Fritz Münch. Le 8 avril 1949, une autre audition suivit : celle de la Partita pour orchestre de chambre op. 205, donnée en 1re audition à Radio-Strasbourg sous la direction de Louis Martin.

Enfin, le 1er nov. 1947, époque même de l'anniversaire, un excellent quatuor d'amateurs strasbourgeois (14) offrait à M. et Mme Kœchlin, venus pour la circonstance, l'audition d'un QUATUOR A CORDES du maître.

Ce séjour les amena aussi dans notre maison de Sarre-Union, d'où une promenade dans les forêts chaudement colorées de La Petite-Pierre, en Alsace, fut l'occasion de la petite photographie reproduite ci-contre (15).

Le maître rapporta de son pays d'origine deux souvenirs dont il était fier : une longue pipe au tuyau interminable comme en fumaient nos grands-pères, et une terrine de foie gras ! Peu après, M. Dommel recevait ce mot pittoresque : « *Cher monsieur et ami, merci infiniment pour ce litre de véritable Kirsch d'Alsace. Cela n'a pas de prix pour moi ! Il s'en exhale un parfum tout particulier que je n'avais jamais trouvé dans le Kirsch vendu à Paris... Je ne l'ai pas apporté ici, c'est peut-être pour cela que je reste grippé !* » (6 avril 1947).

Puisque le foie gras nous y amène, j'aurais garde de ne pas mentionner que, durant la guerre que je passai à Paris, la musique n'était pas seule à alimenter nos rapports épistolaires. Les circonstances m'ayant fait habiter tout près de la rue des Boulangers, il n'était pas rare que nous nous rencontrions, Charles Kœchlin

(14) Le Quatuor du Dr Woringer : M. Henry, 1er viol., Fréd. Woringer, 2e viol., Mlle Colin, alto, M. Gaspard Kœnig, violoncelle.

(15) Photo prise par Paul Dommel.



M. et Madame Charles Kœchlin en Alsace, Toussaint 1947 (Coll. A. Dommel-Diény).

et moi, dans les mêmes parages, chacun son panier au bras, en quête d'un ravitaillement plus que problématique. La boîte au lait ou des tiges de poireaux apparaissaient sous la célèbre cape... on s'aidait comme on pouvait, imaginant des échanges, se donnant des adresses...

***

Ces quelques notes et souvenirs personnels n'ont cherché à évoquer que certains aspects de l'originale et attachante figure d'un de nos musiciens français les plus marquants. D'autres ont parfaitement parlé de sa vie et de son œuvre. C'est à leurs écrits qu'on pourra se reporter pour préciser biographie et commentaires musicaux :

— Le Catalogue Renaudin déjà cité ;

— Les excellentes allocutions prononcées le 26 mars 69 à la cérémonie commémorative de l'Ecole Polytechnique, par Georges Auric, M. J. Nicoletis, X1913, Pierre Schaeffer, X1929, et Henri Sauguet, compositeur (19) ;

— L'article de Roger Delage paru dans la revue « La Musique en Alsace hier et aujourd'hui » (Libr. Istra, Strasbourg) ;

— L'étude de Robert Bernard (H. de la Musique - F. Nathan) ;

(19) Publiées en mai 69 dans la revue « Le jaune et le rouge ».

— Celle de Paul Landormy (La Musique française après Debussy - Gallimard) ;

— Celle de J. Herscher-Clément (La Revue Musicale 15-XI-1936) ;

— Guitare et Musique, revue bimestrielle - oct. - nov. 1957 (20) ;

— L'étude d'Hélène Jourdan-Morhange « Mes Amis musiciens » (Les Edit. français réunis) ;

— La Bibliographie de Ch. Kœchlin par Calvocoressi (Ed. Sénart - Paris 1920) (21).

Pour ma part, je ne puis manquer de nommer les magnifiques œuvres didactiques qui entrent plus précisément dans le cadre de mes préoccupations professionnelles :

— Les 3 volumes du Traité de l'Harmonie ;
— Le Traité de Contrepoint ;
— Le Traité sur le Choral ;
— Le Traité sur la Fugue d'Ecole ;
— Le Traité de la Polyphonie modale (22) ;
— Le Traité d'Orchestration.

Mais tant d'érudition et de science n'ont jamais desdéché en lui cette sensibilité raffinée que j'ai pu apprécier de si près. On la devinait dans son regard, dans l'extrême distinction de sa personne sous ses allures de vieux barde légendaire. C'est pourquoi j'ai aimé dans ces quelques mots, plutôt que de répéter ce que d'autres avaient déjà dit, mettre l'accent sur l'enthousiasme inaltérable de cet amant de la beauté et de la nature.

(20) Articles sur Ch. K. d'Hélène Jourdan-Morhange, Yves Kœchlin, Mme Fournet-Postel, et Raymond Charpentier.

(21) Nombre de ces renseignements m'ont été obligeamment fournis par Mme Clauzure-Pena, secrétaire administrative de l'Association des Amis de Charles Kœchlin.

(22) En cours d'édition à la maison Max Eschig, 48, rue de Rome, Paris-8e.

(16) Chère madame et amie, merci de votre lettre, et excusez-moi encore de tout le mal que je vous ai donné pour tâcher d'avoir cette adresse. Nous avons une autre adresse pour tâcher d'acheter à l'amiable, des pommes de terre, des carottes, des navets et des poireaux. Le seul inconvénient c'est d'avoir à rapporter des sacs assez lourds. Mais l'essentiel est de pouvoir acheter ces légumes précieux...

Le Poète des CHANTS DE NECTAIRE, des BANDAR-LOG (23), des HYMNES : au Soleil, au Jour, à la Nuit, à la Jeunesse, à la Vie (24), l'amoureux des timbres — clarinette, hautbois, cor, basson, saxophone, hautbois d'amour, flûte, orgue... — à qui plaisait son allée de troènes et d'iris, repose maintenant à l'ombre des tamaris, dans ce coin de terre méridionale qui lui inspira des chants si purs. Quelques mimosas de son jardin, mêlés de lavande et d'eucalyptus fleurissent sa tombe sur laquelle veillent ses enfants. En relisant son beau livre sur Fauré, son maître, je me disais qu'on pourrait lui appliquer ce que lui-même a dit de Fauré (25) : « En définitive, c'est à l'étude de l'homme qu'on se trouve ramené » pour comprendre l'œuvre.

Et quant à celle-ci, nimbée de silence aujourd'hui, elle existe néanmoins, elle est là ...! Puisse-t-elle naître un jour tout entière à la lumière que mérite un travail bien fait et inspiré. C'est au-delà des oublis et des ingratitudes que j'entends chanter Wilhem, le fondeur du « Chant de la Cloche » de Schiller, dans la belle musique de d'Indy, elle aussi oubliée :

« L'artiste fait son œuvre et le reste n'est rien. »

Note : Bien que le Maître n'ait pas eu le temps avant sa mort de connaître la collection « L'Harmonie Vivante » (26) que je poursuis encore, j'ai été heureuse de rencontrer sous sa plume, bien longtemps après que j'avais choisi mon titre, l'implicite approbation de notions qui sont à la base même de mon enseignement.

Voici ce passage (27). « **Si l'on réfléchit à cette question de** l'Harmonie Vivante, **on comprend que l'accord isolé n'est qu'un élément et plutôt accessoire. L'enchaînement des accords, la manière de réaliser cette succession, et surtout son rapport au chant, à l'évolution de la phrase, à la nuance de la sensibilité, voilà le principal. Ainsi qu'en chimie des atomes se groupent de mille façons, des suites d'accords-cellules formeront un discours admirable, sublime, ou plat, banal, sans existence réelle. L'analyse des éléments n'a que peu d'intérêt ; il s'agit au contraire de la vie des accords successifs.** » Ce que l'**Harmonie Vivante** » nomme **le Mouvement de la Musique.** (A.D.D.)

---

(23) 1938-39.
(24) 1910-1934.
(25) Gabriel Fauré par Ch. Kœchlin. Ed. Le Bon Plaisir. Plon.
(26) Collection « l'Harmonie Vivante », par A. Dommel-Diény. Edit. Delacheux etNiestlé (Neuchâtel et Paris), Editions Transatlantiques (Paris), Centre National d'Art Français (Toulouse).
(27) Gabriel Fauré, par Ch. Kœchlin - op. cité.

(17) **Mercredi matin. Chère madame et amie, je me joins à ma femme pour vous remercier chaleureusement de l'excellent lard Quant aux** Chants de Nectaire **(18), j'ai prêté la 1re série à Jan Merry pour 15 jours à 3 semaines ; dès qu'il me les aura rendus, je vous les apporterai, très heureux que M. Dommel en prenne copie...**

(18) **94 pièces pour flûte seule auxquelles il travaillait. (1944).** Le rapprochement avec le lard est savoureux !

BIBLIOGRAPHIE

par André MUSSON

En 80 pages, format 15,5 x 21, Marcel **BITSCH** et Jean-Claude **HOLSTEIN** ont rédigé un ouvrage dont le titre parfaitement explicite « **AIDE MEMOIRE MUSICAL** » se présente, à mon sens, comme utile document de récapitulation, d'ouverture même, sur les structures fondamentales, les mécanismes de base de la musique.

Sept chapitres composent le livre : Notation - Rythme - Mesure - Gammes - Modes - Séries - Intervalles - Mélodies - Contrepoint - Harmonie - Transposition - Voix - Instruments. Le détail de chacun enseigne et renseigne, rappelle tout ce qui, au cours des siècles, a jalonné et enrichi l'évolution technique de la langue musicale, ce par des explications et de nombreux tableaux. On sera facilement captivé, entre autres, par ce qui traite du tonal, du modal, de l'atonal, du sériel, de la transposition, etc.

La lecture et la méditation de cet ouvrage raviveront les mémoires. Chacun y trouvera une substance initiale conduisant aisément vers la compréhension d'ouvrages étudiant plus spécialement « l'origine des structures » ou « la formation des mécanismes ».

Je souhaite que tous soient en possession de ce manuel scrupuleusement pensé et rédigé.

(Editeur : **Durand et Cie, 4, place de la Madeleine, 75008 Paris.)**

Les productions touchant à l'histoire explorent des domaines assez peu ou insuffisament connus. Voilà qui leur confère un éminent intérêt.

Ainsi :

— **SALAH EL MAHDI,** chargé de titres, tels que : Directeur de la Musique et des Arts populaires au Ministère de la Culture et de l'Information de Tunisie, offre à votre curiosité « **LA MUSIQUE ARABE** » (Structure, Historique, Organologie) en 80 pages de textes, d'exemples musicaux extraits du répertoire traditionnel et des reproductions d'instruments. 80 pages, c'est peu, dira-t-on pour traiter d'un sujet aussi vaste. Du moins, présentent-elles un très grand intérêt que J. Chailley met en évidence dans sa Préface qu'il achève ainsi « L'ouvrage qu'il nous offre (Salah el Mahdi) sera sans doute l'un des plus précieux que nous puissions souhaiter ».

En tout cas, voilà l'occasion de considérer la musique arabe autrement qu'une somme d'incidents folkloriques.

(Editeur : **Leduc et Cie, 175, rue St-Honoré, 75001 Paris.)**

— **MICHEL R. HOFMANN,** français d'origine russe, spécialiste de la musique russe au point qu'il fut nommé membre d'honneur de l'Union des compositeurs et musicologues de l'URSS, a signé un ouvrage précieux, panorama, bref, mais complet de la musique en Russie depuis les origines jusqu'à Stravinsky : « **PETITE HISTOIRE DE LA MUSIQUE RUSSE** ». Mettant d'abord l'accent sur le caractère spontanément musicien du peuple russe, les richesses populaires, les chants et instruments populaires, M. Hoffmann en vient à parler des chants d'église orthodoxes qui marquèrent si profondément l'âme russe. Deux chapitres sont ensuite consacrés à Glinka et son époque. Puis vient le » groupe des cinq », Tchaïkovsky. Une étude sur une période transitoire conduit enfin au cas Stravinsky.

Est-il nécessaire de dire que l'ouvrage révèle de nombreux noms bien inconnus, mais qui jouèrent cependant un rôle non négligeable dans l'évolution de l'art musical russe.

D'une lecture aisée, voire captivante, cette étude, à plus d'un titre, apprend beaucoup de choses.

En somme un ouvrage à retenir et à faire connaître.

(Editeur : **Bordas, collection « Connaissance », n° 87, B. P. 66, 93 Montreuil principal.)**

CHORALE JOIE ET CHANT

Concert du lundi 2 avril 1973, 20 h 45, Salle Gaveau, 45, rue La Boétie, Paris.

Au programme : Polyphonies de la Renaissance : Josquin des Prés, Janequin, Monteverdi, Claude le Jeune, Lassus, Costeley - Œuvres modernes et contemporaines : Debussy, Ravel, Poulenc - Direction **Bernard Baron** - Avec le concours du guitariste uruguayen **Betho-Davezac** (Œuvres du XVIIe siècle et œuvres contemporaines.

Location par correspondance jusqu'au 22 mars à Mlle Josse, 44, rue Servan, Paris 75011. Libellé compte postal : Chorale Joie et Chant : La Source 3041772.

Du 26 mars au 2 avril : Location à la Salle Gaveau.

Prix des places de 12 à 20 F ; U.F.O.L.E.S. Etudiants, J.M.F., A.M.J. : 8 F.

ESSAI DE RECONSTISTUTION DE LA MUSIQUE DE LA BIBLE (*)

par Jean-Claude SILLAMY

2. **Les Egyptiens,** de la même manière, respectèrent cet ordre de successions parfaites de consonances de quartes justes, pour bâtir leur échelle sonore propre ; n'ayant pas le pouvoir de modifier l'ordre divin et parfait des intervalles séparant les planètes les unes par rapport aux autres, ils choisirent la plus grande des planètes, Saturne, comme première planète ; ils la faisaient correspondre au premier jour de la semaine, ainsi qu'à la première corde de leur harpe : SI.

Ainsi, leur système musical, par quartes justes était le suivant :

SI - mi - la - ré - sol - do - fa

Saturne - Soleil - Lune - Mars - Mercure - Jupiter - Vénus

Samedi - Dimanche - Lundi - Mardi - Mercredi - Jeudi - Vendredi

Il s'agit bien en effet de quartes justes ; leur sens toutefois est **ascendant.** De cette succession de quartes découlera la gamme Egyptienne type :

SI - DO - RE - MI - FA - SOL - LA

— Saturne

Il est à noter que cette gamme constitue aussi l'accord de la harpe Egyptienne dont nous savons que la première corde était consacrée à Saturne, la septième à la Lune, celle du milieu au Soleil, etc.

SI - DO - RE - MI - FA - SOL - LA

SATURNE - Jupiter - Mars - **Soleil** - Vénus - Mercure - **Lune**

3. **Les Chaldéens.**

Environ un siècle après le règne d'Hammourabi, les Chaldéens perturbent les anciennes habitudes et révolutionnent le principe musical sacré original. Ils introduisent en effet l'imperfection dans la suite des consonances de quartes justes : le triton (7) FA - SI.

En bouleversant ainsi le système musical traditionnel, les Chaldéens semblent avoir voulu nier la perfection du monde et décréter leur prise de conscience de l'existence du mal, mais aussi leur emprise sur lui.

Terminant leur cycle par FA - SI, les Chaldéens devaient nécessairement le commencer par la note inhabituelle MI.

Ainsi se transcrit **l'interprétation Chaldéenne :**

MI - LA - RE - SOL - DO - FA - SI

4te 4te 4te 4te 4te **TRITON** ←↓

Maivais Génie Ea

←↓

(nommée Bélus) → Saturne

←↓

(habitacle d'Ea)

←↓

7e jour néfaste → Shappatu

←↓

Samedi

Leur nouvelle conception de l'univers avait contraint les Chaldéens à édifier un nouvel ordre sonore. Ils avaient divisé le mois en 4 semaines de 7 jours. A chaque jour, ils faisaient correspondre un astre divinisé. Par exemple, au septième, nommé Shappatu, ils firent correspondre la planète Saturne, habitat du mauvais génie Ea. Le génie saturnien était censé envoyer sur la Terre ce jour-là l'indolence, l'obscurcissement et l'affaiblissement de l'esprit. Aussi ce septième jour était-il considéré comme un jour néfaste et dangereux (dies nefas). Les démons y étaient d'autant plus puissants qu'ils étaient, semble-t-il, introduits par l'intervalle diabolique : FA - SI (« Ni porte, ni verrou ne les arrêtent ; ... ils se glissent comme des serpents... ils sont des fils de l'enfer »). (La science des Chaldéens, M. Rutten.)

Les Chaldéens terminaient donc leur cycle sonore par SI (Saturne), comme les anciens Babyloniens. Toutefois, ce son n'était plus introduit par la quarte juste : MI - SI, mais par le seul intervalle diatonique de **triton** possible, donné par les son-planètes : Vénus - Lucifer **(FA)** et Bélus - Saturne **(SI).**

Ainsi nous pouvons établir la semaine planétaire et musicale des Chaldéens :

1. MI	3. Mardi	5. Jupiter	7. (Shappa-
1. Dimanche	3. Mars	6. FA	tu)
1. Le Soleil	4. SOL	TRITON	Samedi
2. LA	4. Mercredi	6. Vendredi	7. (Bélus)
2. Lundi	4. Mercure	6. Vénus-	Saturne
2. La Lune	5. DO	Lucifer	
3. RE	5. Jeudi	7. SI	

...et la gamme qui en découle :

MI - FA - SOL - LA - SI - DO - RE

* Voir « L'E. M. » N° 195, février 1973.

(7) Triton : intervalle de trois tons ou quarte augmentée, considéré comme dangereux à toutes les époques, et même comme « diabolique » au Moyen Age. Il faut, d'après nous, rechercher l'origine de ce diable en musique : « diabolus in musica » non pas au Moyen Age, mais plutôt dans cette lointaine période de l'Antiquité.

Cette gamme a survécu. De nos jours, les sépharadim (8) chantent le Pentateuque (les cinq livres de Moïse) exactement sur cette gamme (9). En fait, cette gamme n'est autre que la transposition à la tierce mineure supérieure de notre Echelle III, fondement du mode biblique des Prophètes. Les Hébreux l'avaient adoptée des Chaldéens : ils l'employaient volontiers telle quelle, ou aussi transposée à la seconde majeure inférieure.

4. **Les Hébreux,** qui furent esclaves durant 430 ans des Egyptiens, ne leur empruntèrent pas pour autant leur gamme. Moïse qui avait en horreur les pratiques employées en Egypte (l'idolâtrie, le culte des morts, les sacrifices humains entraînés par la mort du Pharaon) devait, en musique aussi, intervenir et rétablir l'ordre originel du système musical des Babyloniens de la période Suméro-Sémitique.

Il inversa le système musical Egyptien par quartes ascendantes :

SI - MI - LA - RE - SOL - DO - FA

pour instaurer un nouvel ordre par quintes ascendantes :

FA - DO - SOL - RE - LA - MI - SI

Ce système nous est déjà familier. Il s'agit du système musical originel (10).

Ainsi, par cette inversion, Moïse révélait que si les Egyptiens, en commençant la semaine ou la gamme par Saturne ou par SI, admettaient que rien ne s'était passé dans l'histoire des hommes avant eux, ce retour au système musical suméro-sémitique, le rattachait, lui et son peuple à ses lointains ancêtres monothéistes : Abraham, Noé et même Adam dont il était, avec tout Israël le descendant et l'héritier spirituel.

Mais Moïse semble vouloir dire aussi que, dorénavant on pourra appréhender l'antique gamme suméro-sémitique, non plus par la quarte juste traditionnelle, mais par la quinte.

Ainsi, d'une part, pour effectuer ce rétablissement, il inverse le système musical Egyptien :

4te ascendante

SI - MI - LA - RE - SOL - DO - FA

qui reprend son ancien visage suméro-sémitique

4te descendante

FA - DO - SOL - RE - LA - MI - SI

D'autre part il remplace la quarte descendante, par la quinte ascendante, ce qui donne d'ailleurs le même résultat sonore :

5te ascendante

FA - DO - SOL - RE - LA - MI - SI

(8) Sépharadim : pluriel de Sepharad ; désigne les juifs qui pratiquent le rite oriental.

(9) On la retrouve même employée encore de nos jours comme gamme heptatonique rituelle dans le culte de Bali !

(10) Cf. notre premier opuscule.

La gamme qui en découle nous est, en effet, familière :

FA - SOL - LA - SI - DO - RE -MI

Le résultat est le même mais le procédé employé pour l'obtenir est volontairement différent. En voici les raisons. Jusqu'à Moïse, les Egyptiens et les autres peuples du croissant fertile considéraient l'univers comme un monde à quatre dimensions : longueur - largeur - hauteur - temps. Ainsi la musique devait reproduire fidèlement dans sa structure celle de l'univers et procéder de quarte en quarte.

Moïse devait remettre en question ce qui fait le fondement même de l'univers. Si en effet, quatre éléments terre, eau, air, feu constituaient la matière du monde, il n'en était pas de même de ses dimensions. Dans l'esprit de Moïse, l'univers ne possède en effet pas quatre dimensions, mais **cinq.** La dimension de la Morale universelle et des lois immuables qui en découlent et qui soutiennent le monde, étant cette cinquième dimension.

Non seulement cette cinquième dimension existe, mais elle sera acceptée par le peuple d'Israël tout entier.

> Cette nouvelle notion de la connaissance de la « profondeur du bien et de la profondeur du mal », l'adoption par Israël au Sinaï, de la loi de Dieu ou Thora, redonnait au monde son équilibre originel.
>
> Avant cet événement, nous dit le Siphra di Tzeniutha (V - 2) « la face ne regardait pas la face ». Mais à présent, le dialogue reprend entre la créature et son créateur, entre l'homme et les autres hommes. Même les lettres et les sons qui, selon le Zohar, « étaient demeurés depuis la naissance de Seth, dans l'ordre inversé de leur origine », reprennent leur place naturelle.

Le monde s'harmonise et c'est au son du « Shofar » (11) (Exode - Ch. XIX, versets 16 et 19) que cette nouvelle dimension est annoncée et confiée à Israël. Des dix Commandements, « le peuple voyait les sons, car ils étaient lumineux et fulgurants aux yeux de tout Israël... Ils virent la substance » (cf. Commentaire sur le Cantique des Cantiques par Rabbi Issa'char Baer).

Nous constatons donc une fois de plus la relation d'un type de gamme avec la structure même de l'univers. A cet égard, l'étude de la ziggurat a pu nous servir de fil conducteur pour, à travers elle, retrouver les échelles sonores Babylonienne, Egyptienne, Chaldéenne et Hébraïque. C'est ce même rôle que jouera dans cette dernière civilisation le chandelier à sept branches, symbolisant à son tour, à la fois, le système solaire, les jours de la semaine et le fondement musical et harmonique du monde.

Dieu se révélait au monde comme au premier jour dans la quinte exprimée par le Shofar. Cet intervalle contenait tout un programme, tout un plan pour la réussite et l'achèvement du monde.

(11) Shofar : trompette en corne de bélier.

LES ASSOCIATIONS DE MENETRIERS AU XVIIe SIECLE

(Extraits d'une Etude du Dr V. LEBLOND dédiée à la SOCIETE PHILHARMONIQUE DE BEAUVAIS en souvenir du Centenaire de sa fondation 1825-1925).

L'ÉCOLE DES MÉNESTRELS AU XIVe SIÈCLE

Les jongleurs et musiciens étaient nombreux à venir du dehors, quand se tenait chaque année à la mi-carême, une véritable ÉCOLE de MÉNESTRELS. C'était alors une sorte de CONCOURS DE MUSIQUE. On y accourait de Picardie et autres provinces pour y apprendre « canchons nouvelles ». Ces réunions étaient encouragées par le chapitre de la Cathédrale et par la Ville qui les aidaient de subventions pécuniaires ou en nature (muids de blé ou pain du chapitre).

La réputation de nos Ecoles de Musique dépassait les limites de cette province, car les comptes de notre Hôtel de Ville citent des subventions « aux ménestrels de nos grands seigneurs de Franche et autres royaumes qui se assemblèrent à Beauvès en mi-quaresme l'an 1385 au jour qu'ils firent leur feste comme il est accoustumé de faire chascun an, quand ils font leur escolle ». La ville donna cette année « 2 queues de vin et un demi-cent de carpes, le tout valant 19 livres 12 deniers ». (Comptes de l'Hôtel de Ville. Bibl. Municipale, Collection Bucquet - la queue de vin contenait 1 ou 2 muids ; le muids équivalait à 3 hectolitres environ. Le vin récolté par l'Hôtel-Dieu se vendait de 8 à 12 F d'or la queue).

De même en 1358, la ville donna une gratification de 100 sous à ses ménétriers, quand ils accompagnèrent jusqu'à l'armée du Roi, campée à ST-OMER-en-ARTOIS, le Maire et ses soldats, c'est-à-dire archers et arbalétriers. Ils jouèrent aussi en 1382 quand le roi CHARLES VI vint à Beauvais.

Mais ces fêtes de la mi-carême vont cesser dorénavant pour les musiciens comme pour les archers, car le pays est ravagé par les Anglais et les Bourguignons.

LE ROY DES MÉNÉTRIERS

La situation des musiciens de Beauvais va se modifier au milieu du XVIe siècle par la dépendance que le Roy des ménétriers de Paris et du Royaume de France leur imposera désormais, en déléguant ses pouvoirs à des lieutenants maîtres musiciens en province. Ainsi s'établissent de véritables succursales de la confrérie de la capitale qui possède son hôpital et son roi.

L'organisation de cette MENESTRANDIE se continua jusqu'à la Révolution puisque sous LOUIS XIV en 1659, une ordonnance royale « pour l'exercice de la charge du Roi des Violons et joueurs d'instruments tant haut que bas » rappelait qu'il lui est permis de nommer des lieutenants en chaque ville.

Il est vraisemblable qu'à Beauvais, il y eut encore un lieutenant du Roi des Violons de Paris aux XVIIe et XVIIIe comme au XVIe pour régir les réceptions des apprentis et des maîtres musiciens.

D'après les actes dont l'analyse va suivre : JEAN SAUVAGE s'intitule en 1563 : Maître joueur du Royaume de France, lieutenant de CHARLES CHEVALLIER « ROY des MENETRIERS ». A partir de 1569, son successeur fut LOUIS COZETTE qui tenait son pouvoir de Pierre ROUSSEL, Roy et maître des joueurs d'instruments du royaume.

Ces musiciens J. Sauvage et L. Cozette déjà connus, ainsi que leurs compagnons CLAUDE LEGOIX, FREMIN WALLET et GUILLAUME DE DREUX, quand ils jouèrent à l'entrée du ROI HENRI II et de la Reine CATHERINE de MEDICIS dans notre ville le 22 novembre 1555.

Les souverains arrivèrent de BRESLES par un affreux temps de neige. On ne dit pas où furent placés les musiciens ; sans doute sur l'un des 5 théâtres dressés sur le passage du Roi et de la Reine, soit à la porte d'entrée de la ville (Porte de Bresles), soit au carrefour de la grande rue St-Martin devant la maison dite de la Bannière de France (M. Gamet et actuellement M^on Bouteille), soit encore devant le portail de l'Eglise Saint Sauveur, c'est-à-dire au coin des rues dites aujourd'hui Carnot et des Jacobins, ou enfin à la porte du Châtel devant le GLORIA LAUS (rue Saint-Pierre).

ORGANISATION DES MUSICIENS (d'après les actes notariés 1548-1594)

L'analyse des actes notariés conservés par Mes RECULLET et JOUAN permet de montrer comment nos joueurs d'instruments, notamment violon et hautbois, s'associaient pour jouer ensemble quand ils en étaient priés, aux fêtes des Saints, aux banquets de fiançailles, aux repas de noces ou autres. Chaque fois, l'accord se faisait devant notaire pour période de 2 à 9 ans. Les associés étaient tenus de jouer « à com-

mun proffit » et chacun devait tous les mois, rendre à son ou à ses compagnons, un compte exact de ses gains.

Tout musicien malade avait sa part du gain commun pourvu que la durée de la maladie ne dépassât point 6 semaines. Des contrats sont passés entre 3, 4, 6 ou 8 associés, comportant des clauses et des cas particuliers.

Des amendes sont prévues (20 écus d'or soleil) en cas de rupture de contrat. Ces amendes seront dépensées en un festin « pour eux récréer ». Parfois la rupture du contrat commun est faite à l'amiable et les parties associées se tiennent quitte réciproquement de leurs obligations.

CONTRATS D'APPRENTISSAGE

Mais comment se formaient ces musiciens de Beauvais pour jouer du violon, du hautbois, de la basse-contre, du saquebute (trombone) ou du dessus de cornet ?

Un contrat mentionne en 1578, la mise en apprentissage pour 2 ans, d'un jeune homme de Flambermont chez un joueur d'instrument et tailleur demeurant à Sénéfontaine. L'apprenti promet de servir honnêtement son maître, lequel s'engage à lui enseigner « l'art des dits états de jouer d'instrument et de tailleur », mais sans le nourrir, ni le coucher. Le père du jeune homme promet de payer au maître 40 sous tournois par mois et d'avance ; il s'oblige à faire continuer l'apprentissage de son fils jusqu'à la fin des 2 années, et se porte garant de sa loyauté et « prendhommie » (Etude Jouan).

Un autre acte montre un joueur d'instrument qui promet à un peigneur de laine, de lui donner sans discontinuer des leçons de violon pendant 3 mois, pour qu'après ce temps, l'élève joue aussi bien que son maître (!) (Etude Recullet). Le prix total de ces leçons est fixé à 40 livres 10 sous tournois.

BREVETS DE MAITRES MUSICIENS

A Beauvais, comme en d'autres villes sans doute, ceux qui formaient des apprentis étaient qualifiés maîtres. Dès 1568, les minutes notariales font connaître un brevet de maître que donne à 2 musiciens de la Houssoye, Jean SAUVAGE, maître joueur « tant haut que bas » du baillage et Comté de Beauvais. Le même acte dit que Sauvage est lieutenant de Charles CHEVALLIER, « ROY des Ménétriers et joueur d'instruments du Roy de France, et qu'il a reçu ce pouvoir par lettres passées en avril 1563 devant deux notaires du Châtelet de Paris » (Etude Jouan).

L'année suivante, un brevet est encore accordé par Sauvage à JEAN DE CAIGNY, fils d'un musicien de Beauvais. Le candidat avait d'abord été examiné par cinq autres joueurs d'instruments qui ont fait un rapport « sur sa suffisance ». Le Brevet accordé lui donne le droit de jouer de tous les instruments « tant hauts que bas » dans tout le baillage et Comté de Beauvais. Il promet de payer les droits accoutumés, c'est-à-dire 25 sous tournois pour le Maître Sauvage et une livre de cire destinée à la chapelle Saint Julien des Ménétriers de Paris (Etude Jouan).

ORGANISATION ARTISTIQUE ET GASTRONOMIQUE DES RÉJOUISSANCES

Voici le menu pantagruélique servi le 3 novembre 1596 au mariage de Raoul LE BARBIER et d'Anne DRIOT pendant que les musiciens égayaient le repas de noces. Raoul avait 27 ans, Conseiller au Présidial, fils d'un marchand bourgeois et d'une LOYSEL, apparenté aux PAJOT, FOY, PAUMARD et BROCARD. La jeune épousée, née en 1582, avait 14 ans ; elle était fille de Léonard DRIOT et d'Anne ADRIEN, noms de deux célèbres avocats de Beauvais.

Ce menu est tiré d'un accord passé entre Raoul LE BARBIER et Pierre SAUVAGE, le 8 octobre précédent ; il comprend celui du souper qui eut lieu le jour des noces, et celui du dîner qui se fit le lendemain.

SOUPPER

2 pattez en pot - 2 Haricotz de mouton - 1 gros coq d'Inde - 2 bons membres de mouton - 6 pigeons à la compotte - 2 pattez de poitrine de veau - 2 tourtières de blanc de chappon et veau - 2 sallades de cicorée - 2 de cappres - 2 d'olives - 1 levrault - 1 lapin de garenne - 6 pigeons rotiz - 2 bons chappons - 2 ramiers - 1 douzaine et demye d'allouettes - 2 perdriz - 2 grosses bécasses - 2 oiseaux de rivière.

ISSUE (Dessert)

2 Plats de poires à l'hypocras - 2 plats de pommes creues - 2 plats de pommes en sallade - 2 pattez de poires - 16 demyes pièces de four - 2 plats de biscuyt - 2 plats de machepain.

Suit le menu du « Diner lendemain » et de l'« issue » comportant encore 29 articles.

« Nous soussignés, confessons avoir fait marché et accordé ensemble, c'est assavoir que moy, Pierre SAUVAGE, maître joueur « tant haut que bas », promès faire le banquet et festin de mariage de Me Raoul LE BARBIER, tant au soupper que le lendemain disner, et y fournir ce que dessus est devisé. »

LE BARBIER Pierre SAUVAGE

(Recueil de généalogies de familles de Beauvais. Tome I, publié par MATHON avec quelques erreurs - Mémoires de la Société Académique de l'Oise, 1860, T. IV, p. 748).

Des recherches poursuivies aux XVIIe et XVIIIe siècles permettraient sans doute de trouver d'autres Associations de Musiciens, et des Brevets de capacité décernés par les lieutenants du Roy des ménétriers de Paris.

Ainsi serait complétée cette rapide esquisse d'une HISTOIRE MUSICALE DE BEAUVAIS.

LES INSTRUMENTS A PERCUSSION (1)

par Jean-Marie THIL
Professeur d'Education Musicale au Lycée Jules-Renard, Nevers

Le xylophone :

Originaire d'Indonésie, cet instrument ressemble sommairement au vibraphone ; son clavier est en bois et des tubes résonateurs, de plus en plus courts au fur et à mesure que l'on monte vers l'aigu, amplifient les sons. Toutefois, contrairement au vibraphone, il ne possède ni palettes rotatives, ni moteur, ni pédale, ni étouffoir, l'instrument se limitant au clavier, aux tubes et au support de l'ensemble.

Les baguettes de xylophone sont également constituée d'un manche de jonc, mais terminées cette fois par la boule de caoutchouc à nu, ou par une boule de bois dur. Les sons obtenus, plus secs et plus durs, empêchent toute mélodie lente ainsi que toute utilisation harmonique ; en revanche, le xylophone n'a pas son pareil pour accentuer certains traits d'orchestre, donner de brefs motifs rapides et surtout pour renforcer certains accords très secs.

Le marimba :

C'est le même instrument que le xylophone, mais transposé de 2 octaves vers le grave. Très joli timbre plein de chaleur et de noblesse.

Le xylomarimba :

Combinant les tessitures du xylophone et du marimba, le xylomarimba permet, sans avoir à changer d'instrument, de passer des sons les plus graves aux plus aigus, développant ainsi les capacités et les possibilités d'exploitation de ce timbre à un ambitus de 5 octaves allant du Fa 0 au Fa 5.

Le cymbalum :

Instrument à cordes frappées, de forme trapézoïdale, et utilisé surtout dans les orchestres tziganes. Les cordes sont tendues horizontalement au moyen de chevilles, à raison de 3 à 5 cordes par note. Les cordes graves vibrent sur toute leur longueur, alors que, chose curieuse, les cordes médium et aiguës sont coupées par 1, 2 ou même 3 chevalets, donnant ainsi plusieurs notes par corde. L'instrument, d'une étendue totale de 4 octaves se joue au moyen de 2 petits marteaux très légers et très souples. Très rarement utilisé dans l'orchestre symphonique et même dans la musique contemporaine, Stravinsky a toujours déploré cet oubli et a introduit dans certaines de ses œuvres cet instrument très chaud et très coloré dont il aimait particulièrement le timbre.

Le triangle :

Instrument à son indéterminé, le triangle doit son nom à sa forme équilatérale parfaite. Il s'agit en fait d'une barre métallique coudée 2 fois de manière à donner cette forme. Une petite batte faite du même métal sert à frapper soit des coups, soit des rythmes, soit des trilles en la secouant dans l'angle supérieur interne de l'instrument ; on obtient une sonorité très cristalline, facilement reconnaissable.

Les castagnettes :

Peut-être originaire des pays arabes, les castagnettes ont surtout été utilisées en Espagne où, associées au tambour de basque, elles accompagnent les danses très rythmées de « flamenco ». Il s'agit de deux petits morceaux de bois dur, creusés un peu comme une coquille et reliés entre eux par une cordelette que l'on passe autour du 3e doigt (médium) ; une coquille appliquée sur la paume de la main, les doigts agissent sur l'autre de manière à donner des rythmes. La combinaison de deux paires de castagnettes, une par main, permet évidemment d'augmenter les capacités rythmiques de l'instrument. Pour l'orchestre, les deux coquilles sont montées sur un manche et frappent directement sur celui-ci (et non entre elles), facilitant ainsi l'exécution, augmentant les capacités rythmiques et permettant une vélocité supérieure, surtout dans le cas où l'exécutant doit rapidement changer d'instrument. L'usage des castagnettes, tout comme celui du tambour de basque, s'est très rapidement développé à l'orchestre, surtout grâce au caractère incisif et précis de ses rythmes.

Les claves :

D'origine cubaine, cet instrument est constitué de deux morceaux de bois que l'on entrechoque ; l'un est placé entre la paume et l'extrémité des doigts recourbés, la main creuse en-dessous servant de caisse de résonance ; l'autre, tenu dans l'autre main, frappe le premier en son milieu. Les deux morceaux de bois sont identiques et mesurent de 8 à 12 cm environ pour un diamètre de 1 à 2 1/2 cm. Les claves servent surtout à marquer des temps ou des contre-temps, toute virtuosité étant pour ainsi dire impossible : le timbre très particulier est plus sourd et plus aigu que celui des castagnettes tout en restant très incisif.

---

(1) Voir « L'E. M. » N° 195, février 1973.

Le wood-block :

Il s'agit d'un bloc de bois rectangulaire, creusé en son centre et qui peut se fixer à un pied ou un pupitre. On le frappe alors avec des baguettes de caisse claire ou des petites baguettes spéciales se terminant par une boule de bois, pour obtenir un timbre très sonore et très sec. Le roulement ne se pratique que très rarement sur cet instrument destiné à donner des rythmes.

Le temple-block :

Appelé également block chinois au vu de ses origines, cet instrument a la forme très sommaire d'un gros grelot de bois ; il arrive très souvent que ces instruments soient peints de couleur rouge et, bien que donnant des sons indéterminés, ils sont groupés par ensembles de 3 à 8 blocks, ou même davantage. On les frappe soit avec des baguettes de bois (caisse claire) pour obtenir des sons forts, soit avec des baguettes de xylophone avec boule de caoutchouc pour les sons faibles. Le timbre est beaucoup plus sourd que celui du wood-block et, dans le piano, imite très grossièrement le bruit d'une goutte d'eau qui tombe.

Les wood-chimes :

On désigne par ce terme, un ensemble de bâtons de bambou, de dimensions différentes et suspendus en un seul point ; entrechoqués à la main, le timbre obtenu est très coloré et généralement très doux.

Le fouet :

A l'origine, cet instrument était constitué d'une fine lanière de cuir que l'on faisait claquer en l'air dans le rythme des danses populaires. Inutilisable sous cette forme dans l'orchestre symphonique, le timbre sec et incisif du fouet a été reconstitué par l'entrechoc violent de 2 lames de bois longues et plates, articulées à une extrémité par une charnière. Toutefois, malgré cette amélioration pratique permettant surtout une grande précision, les possibilités du fouet restent très limitées : des coups sur les temps ou les contre-temps, le renforcement d'une percussion sur un accord sec restent les seuls apanages de cet instrument auquel les rythmes, surtout rapides, sont interdits.

La crécelle :

Cet instrument date sans doute du Moyen-Age et servait à « remplacer les cloches parties pour Rome » durant la semaine sainte. Ainsi, les enfants défilaient dans les villages avec des crécelles pour annoncer les différents offices ou prières et, pendant l'office proprement dit, les enfants de chœur utilisaient la crécelle en remplacement de la sonnette. Ces pratiques existent encore de nos jours et sont restées particulièrement vivaces dans les villages des régions paysannes. Le principe de fonctionnement de la crécelle est très simple : une roue dentée de bois, solidaire d'une manivelle ou d'une poignée, accroche à chaque dent une ou même plusieurs languettes de bois assez minces pour être flexibles. Sert surtout à donner une répétition très rapprochée de coups pour obtenir une sorte de crépitement. De nos jours, pour l'orchestre, on fabrique des crécelles très grandes de manière à obtenir des sons ff, non étouffables par un tutti orchestral.

Les maracas :

Sont, à l'origine, des instruments religieux indiens que les sorciers utilisaient pour entrer en relation avec les ancêtres et les esprits. On les rencontrait surtout en Amérique Centrale puis ils se sont propagés principalement en Amérique latine. Actuellement, les maracas sont constitués d'une sorte de calebasse contenant des grains de sable ou des petits cailloux, que l'on tient à l'aide d'un manche. Cet instrument est devenu très célèbre grâce aux danses en vogue aux Antilles et en Amérique du Sud (tango - tcha-tcha-tcha - meringue, etc.) et s'orne souvent de nombreux bariolages très typiques. Sert surtout à marquer un temps ou un rythme.

Les grelots :

D'origines diverses, les grelots se présentent aujourd'hui sous forme de petites boules métalliques fendues, contenant une bille et montées sur un bracelet de cuir. On les mettait autrefois au cou des chevaux qui tiraient des traîneaux ou des charrettes ; les danseurs et danseuses également en mettaient aux poignets et aux chevilles pour marquer le pas de leur danse. Pour l'orchestre, le bracelet a été étudié afin de permettre une adhérence parfaite à la main qui, en secouant l'ensemble, fait frapper les billes contre les parois des cavités.

Le sifflet :

De très grande ancienneté, le sifflet est constitué d'une embouchure très mince aboutissant sur une arête vive pratiquée au sommet d'une petite ouverture. Cet instrument, très archaïque, a été appelé à en engendrer d'autres dont la richesse n'est plus à démontrer ; ainsi, le corps de la flûte à bec permet, en fait, l'extension musicale d'un seul sifflet à toutes les notes chromatiques de la gamme. Par conséquent, le sifflet sera — tout simplement — à l'origine de l'invention de l'anche qui, comme chacun le sait, concerne tous les « bois » de l'orchestre ainsi que bon nombre de jeux d'orgue.

Actuellement, le sifflet est surtout métallique, mais peut se fabriquer dans de nombreuses autres matières : terre cuite, bois, écorce, pierre, os, ivoire, corne, etc. Devient un instrument à percussion, à partir du moment où une bille placée à l'intérieur roule sous l'effet du souffle pour émettre un son vibrant ; il s'agit alors d'un sifflet globulaire appelé « sifflet à roulette » dont le bec est généralement en métal ou en plastique, la bille étant simplement de bois ou de liège.

Le timbre obtenu est vibrant et strident, mais peut aussi, dans le piano, donner un trémolo.

Notons enfin que le sifflet s'apparente aux grelots et aux maracas, tous ces instruments étant secoués pour provoquer le choc d'un objet enfermé contre une paroi ; mais, agissant sous l'action de l'air, il ajoute à ce choc le son — déterminé — de l'anche.

L'éoliphone :

Les étymologistes comprendront rapidement la signification de ce terme qui désigne un appareil de forme conique, avec embouchure et pavillon, mesurant de 15 à 30 cm, et imitant, bien sûr, le bruit du vent. Suivant les modifications de son souffle, l'exécutant amène des variations dans l'intensité et la hauteur du son obtenu. On concevra aisément que l'éoliphone ait trouvé une grande utilisation dans le théâtre en général.

La sirène :

Le principe de la sirène est très simple : la rotation rapide d'une roue à palettes provoque une vibration qui émet un son, assez lugubre mais puissant. L'accélération de la vitesse de rotation, brassant davantage d'air et augmentant le nombre de vibrations, fait monter la hauteur du son ; celui-ci, déterminé à tout moment, passe par toutes les vibrations herziennes existantes jusqu'à un seuil maximal correspondant à la vitesse optimum de la roue ; ainsi, le son glisse par toutes les notes, sans pouvoir d'ailleurs s'arrêter sur l'une d'elles avec précision. La sirène ne sera donc utilisée que pour son timbre ou son caractère suggestif.

Actuellement, il existe 3 sortes de sirènes correspondant à 3 moyens de mettre la roue en action :

— **par l'air :** l'exécutant souffle dans l'instrument, la propulsion de l'air actionnant la roue ;

— **à la main :** grâce à une manivelle et un système de démultiplication ; très intéressant, le son pouvant se perpétuer à volonté sans que l'exécutant ait à reprendre son souffle, comme dans le cas précédent ;

— **par le courant électrique :** l'appareil, posé à terre, fonctionne au moyen d'un moteur, une pédale pouvant régler la hauteur et l'intensité du son. Système perfectionné, bien sûr, laissant les mains libres au percussionniste qui peut ainsi jouer d'un ou de plusieurs autres instruments compatibles avec la position assise.

La râpe :

Originaire d'Amérique du Nord, la râpe s'est surtout développée en Amérique Latine, parallèlement aux maracas dont elle a conservé les bariolages. De forme ovale, cet instrument en bois creux est garni de raies transversales sur lesquelles un morceau de bois, de métal ou de plastique dur est frotté en « va et vient ». Le son, très typique, est indéterminé et n'a pas une très grande puissance.

Le marteau :

Il s'agit d'une enclume et d'un marteau, copiant exactement les modèles des forgerons et construits de différentes grandeurs selon les diverses intonations. Le timbre de cet instrument est très riche, car le coup lui-même, mat et étouffé, est suivi d'une très belle résonance de l'enclume. Les capacités du marteau n'en restent pas moins limitées aux coups simples, tout rythme rapide étant injouable.

Le flexatone :

Très rarement utilisé, le flexatone est constitué d'une lame de scie véritable, frappée de part et d'autre par deux mailloches de feutre, ou, pour les sons entretenus, frottée avec un archet très solide sur la face arrière. Cet instrument ne s'est guère développé à l'orchestre, ni même en jazz, bien que les courbures imprimées à la lame en cours d'exécution en enrichissent considérablement le timbre.

Le pavillon chinois :

Cité simplement pour mémoire, cet instrument est formé d'un cône métallique garni de clochettes et de lames de métallophone. Tenu dans la main gauche et joué par un petit marteau de la main droite, le pavillon chinois n'est utilisé que dans les musiques d'harmonie et dans les défilés. Notons que cet instrument est facultatif, n'ayant pas de partie obligée, l'exécutant improvisant au gré de sa fantaisie.

Les ondes Martenot :

Du nom de son inventeur, cet instrument, utilisé pour la première fois en 1928, se base sur l'exploitation des vibrations émises par des lampes électoniques ; ces vibrations, d'une très grande pureté sonore, étaient alors totalement inexploitées en musique et leur introduction dans nos orchestres classiques a contribué pour une bonne part au développement des musiques électronique et électroacoustique.

Le principe de base des Ondes Martenot est très simple : des accumulateurs pourvoient une lampe de l'énergie nécessaire à sa vibration : celle-ci est transformée en vibration sonore par un ou plusieurs haut-parleurs.

Dès lors, l'exploitation musicale de ce principe devient également très simple :

* les variations de fréquence modifient la hauteur du son,

* l'utilisation d'une résistance sur le circuit du haut-parleur modifie l'intensité,

* la mise en place de différents circuits agissant sur les harmoniques des sons fondamentaux modifient le timbre.

En conséquence, les possibilités théoriques des Ondes Martenot deviennent illimitées :

* le son peut aller jusqu'à des fréquences inaudibles à l'oreille humaine, l'ambitus de l'instrument correspondant à tous les sons perceptibles,

* l'intensité peut également atteindre les limites les plus reculées, impensables sur un instrument traditionnel,

* enfin, les timbres deviennent illimités car l'appareil, par exemple, peut n'agir que sur une seule harmonique précise d'un son ; ainsi, l'isolation de toutes les harmoniques liée à toutes leurs combinaisons possibles, engendre une infinité de timbres à partir d'un seul son fondamental.

Les progrès de l'électronique ont donc permis la mise en application à un seul instrument de toutes les possibilités musicales existant dans le cadre des sons déterminés, y compris le glissando des timbales ou de la sirène, et, bien sûr, l'utilisation du quart de ton. Cette richesse explique que, de toute la pléiade d'instruments nouveaux inventés durant l'entre-deux-guerres, les Ondes Martenot soient le seul instrument — ou presque — à avoir survécu et à s'être imposé.

Instruments assimilés :

D'autres instruments, difficilement classables, peuvent être assimilés aux percussions, surtout lorsqu'ils sont utilisés dans cette optique. Il serait long et fastidieux de les présenter ici, d'autant qu'ils sont connus et que leur principe a déjà fait l'objet d'une large divulgation dans des revues et ouvrages spécialisés. Citons-les pour mémoire :

— le piano
— le clavecin
— la harpe
— l'harmonium
— la guitare
— la mandoline
— le banjo
— etc.

Notons toutefois que tous ces instruments chromatiques peuvent être désormais utilisés dans des gammes au quart de ton :

— soit qu'ils soient directement construits et accordés dans cette intention (guitare, mandoline, etc.),

— soit par l'adjonction d'un second clavier, surélevé d'un quart de ton par rapport au premier (piano, harmonium, etc.).

ATTENTION AUX CONFUSIONS :

Deux erreurs de terminologie sont très couramment répandues :

La première concerne le tambourin et le tambour de basque. Un bref retour aux définitions ci-dessus exposées fera clairement apparaître que le petit cerceau de bois muni de cymbalettes et monté d'une peau est un tambour de basque, et non un tambourin, ce dernier terme ayant une toute autre désignation.

La seconde date du retour d'Afrique des premiers colons qui, pour définir les diverses formes de tambours et timbales des ensembles indigènes, utilisèrent — à tort — le terme « tam-tam ». En fait, cet instrument trouve son origine en Asie et définit un type particulier de gong chinois, disque métallique légèrement bombé, sans mamelon ni bord relevé. Ainsi, bien que ce terme soit peut-être plus propre à désigner les peaux africaines, le tam-tam n'en reste pas moins un cuivre d'origine orientale.

DISCOGRAPHIE

Présenter les percussions par le disque est chose très aisée vu le nombre impressionnant d'exemples existants ; pourtant, les donner tous ne présenterait qu'un intérêt limité et relèverait du catalogue qui n'a pas sa place ici. C'est pourquoi la liste proposée ci-après ne donnera que deux ou trois exemples d'utilisation de chaque instrument dans des œuvres où ces derniers apparaissent nettement ; il ne s'agira donc pas toujours des meilleures utilisations musicales, mais de quelques exemples auditifs, permettant, en particulier aux enseignants, de faire connaître et reconnaître le timbre d'un instrument précis.

TIMBALES :
Gilles : Requiem (début).
Beethoven : Orage de la Symphonie Pastorale.
Berlioz : Symphonie Fantastique.

TAMBOUR :
Musiques militaires en général.

CAISSE CLAIRE :
Ravel : le Boléro et la Valse.

TOMS et TRICOTIS :
Stravinsky : L'histoire du soldat.
Menotti : Le médium.

TAMBOURIN :
Pierné : Les enfants à Bethléem (arche des chameaux).

GROSSE CAISSE :
Ravel : Tableaux d'une exposition : la cabane sur des pattes de poule.

TAMBOUR DE BASQUE :
Chabrier : Espana.
Ravel : Rhapsodie espagnole.

CYMBALES :
Beethoven : 9e Symphonie (1re utilisation).
Autres exemples en masse.

TAM-TAM :
Ravel : La Valse.
Debussy : La Mer.
Stravinsky : Le Sacre du Printemps.

CLOCHES :
Berlioz : Symphonie fantastique (Songe d'une nuit de Sabbat).
Moussorgsky : Boris Godounov : 1er acte.
Strawinsky : Les Noces (fin).

GLOCKENSPIEL, JEU DE TIMBRES :
Mozart : La flûte enchantée.
Delibes : Coppélia.
Wagner : L'Or du Rhin.

CELESTA :
Tchaïkowsky : Casse-Noisette : la danse de la fée.
Strawinsky : Prétrouchka : 1er tableau.
Bartok : Musique pour cordes, célesta et percussion.

XYLOPHONE :
Saint-Saëns : Danse macabre (1re utilisation à l'orchestre).
Saint-Saëns : Carnaval des animaux : Fossiles et Finale.
Debussy : Ibéria : les parfums de la nuit.
Gershwin : Un Américain à Paris.

CYMBALUM :
Strawinsky : Renard.

TRIANGLE :

Beethoven : 9e Symphonie (1re utilisation).
Strawinsky : Pétrouchka, 1er tableau.

CASTAGNETTES :

M. de Falla : La vie brève.
Milhaud : Choéphores.

FOUET :

Ravel : Concerto en Sol (1re note).

GRELOTS :

Mahler : 4e Symphonie (au début).
Milhaud : L'homme et son désir.

CYMBALES ANTIQUES, CROTALES :

Debussy : Prélude à l'après-midi d'un faune.
Strawinsky : Les Noces.

CRECELLE :

R. Strauss : Till l'espiègle (1re utilisation).
Honegger : Danse des morts.

CENCERROS :

Mahler : 6e Symphonie.

SIFFLET :

J. Ibert : Divertissement pour orchestre de chambre.

EOLIPHONE :

Purcell : Didon Enée (fin de la scène de la caverne).
Ravel : Daphnis et Chloé.
R. Strauss : Don Quichotte.

SIRENE :

Varèse : Ionisation.

RAPE :

Strawinsky : Le Sacre du Printemps.
Varèse : Ionisation.

MARTEAU :

Mahler : 6e Symphonie.

FLEXATONE :

Schoenberg : Variations pour orchestre op. 31.
Khachaturian : Concerto pour piano.

ONDES MARTENOT :

Honegger : Jeanne au bûcher.
Landowsky : Concerto pour ondes Martenot, cordes et percussion.
Jolivet : Concerto pour ondes Martenot.

VIBRAPHONE :

Boulez : Le Marteau sans maître.

XYLOMARIMBA :

Boulez : Le Marteau sans maître.

PIANO - PERCUSSION :

Strawinsky : Les Noces.
Berg : Wozzeck (III, 3 : piano désaccordé).
Bartok : Sonate pour 2 pianos et percussion.

HARMONIUM :

Mahler : 8e Symphonie.

ACCORDEON :

Berg : Wozzeck (II, 4).

HARMONICA :

Saint-Saëns : Carnaval des animaux : Aquarium.

METRONOME :

Ravel : L'heure espagnole.

GUITARE :

Boulez : Le Marteau sans maître.
Boulez : Pli selon pli.

MANDOLINE :

Boulez : Pli selon pli.

Il sera également intéressant d'étudier les ensembles choisis dans certaines œuvres caractéristiques. Strawinsky, par exemple, dans son Histoire du Soldat (1918), utilisera un tricotis d'un seul exécutant, comprenant :

2 caisses claires sans timbre
2 tambours avec et sans timbre
1 grosse caisse
des cymbales
1 tambour de basque
1 triangle.

Il est frappant de constater à quel point cet ensemble s'intègre admirablement dans l'œuvre, tant sur le plan de l'harmonie des timbres que dans le caractère expressif des descriptions ; et pourtant, ce tricotis ne comprend ni bois, ni claviers, ni sons déterminés.

5 années plus tard, dans sa partition de Noces, Strawinsky exigera 10 exécutants pour :

4 pianos-percussions
des timbales
2 caisses claires
2 tambours
1 xylophone
des crotales
1 tambour de basque
1 grosse caisse
des cymbales
1 triangle
1 cloche (Si 3),

limitant l'accompagnement des voix aux seules percussions, ce qui, au demeurant, n'exclut aucunement le lyrisme.

Par ailleurs, il nous faut rendre un hommage particulier à Edgar Varèse qui, avec « Ionisation », signait le 13 novembre 1931 la première œuvre pour percussions seules ; ainsi, du vivant de Ravel et 6 années avant la création de la Sonate pour 2 pianos et percussion de Bartok, Varèse avait pressenti que les percussions pouvaient être utilisées isolément et sans orchestre, ce qui lui valut le titre de « Père de la percussion moderne ». Cette œuvre, hélas encore trop méconnue — tout comme les Noces de Strawinsky —, est actuellement considérée comme l'un des plus purs chefs-d'œuvre de la 1re moitié du XXe siècle, et dont l'importance la place sans doute au niveau du Prélude à l'après-midi d'un faune de Debussy. Pourtant, un silence assez lourd se fera autour de cette invention qui ne sera méditée et prise comme référence que 30 années plus tard, en 1961, lors de la création du premier ensemble de percussions. Ce ne sera qu'à partir de là que les compositeurs écriront pour percussions seules, puisqu'ils auront la possibilité de se faire jouer et même enregistrer ; sur ce dernier point, les disques nouveaux sortant assez régulièrement, une rapide consultation des catalogues spécialisés renseignera rapidement le lecteur. Certaines de ces œuvres seront par la suite analysées dans cette revue et permettront au lecteur non initié, avec l'aide du disque, de pénétrer de plain-pied dans le domaine passionnant des percussions, ainsi que dans celui, non moins vaste et riche, des recherches musicales contemporaines.

BENVENUTO CELLINI : PERSÉE ET MEDUSE

par Michel GUIOMAR

Au dernier tableau de **Benvenuto Cellini,** le Persée encore incandescent fondu par le florentin pour le pape Clement VII apparaît, tel qu'il orne encore les Loges des Lanzi à Florence, vainqueur de Méduse terrassée dont il brandit la tête tranchée et cette entrée scénique, issue dramatique attendue depuis le début de l'œuvre, prendrait cependant l'apparence d'un subterfuge de théâtre qui dénouerait une situation passablement critique si nous n'en éprouvions pas l'exigence dramaturgique interne à l'action, si le climat que la statue **provoque,** au sens agressif du terme, et comparable à la **provocation** du chant de Tannhäuser à la Wartburg, n'éclairait pas aussi le symbole d'une création héroïque de solitude, instauratrice d'une rupture, la société offrant à l'acte lui-même plus un obstacle qu'un appui. Cette statue, dernier personnage du drame, ne le résume pas, mais elle en avive le message et les problèmes qu'elle pose sur l'activité créatrice, berliozienne ou autre, l'opéra de Berlioz, l'opéra français ou tout autre. On sait que, épisode évoqué par le chef-d'œuvre de Cellini, Persée, dans un défi à la Peur qu'elle inspirait à tous, trancha la tête de cette Gorgone, à l'origine d'une grande beauté, dont la chevelure magnifique avait été métamorphosée en serpents pour avoir offensé Minerve, — déesse des arts — et si cette mésaventure ne risque pas, hélas, de survenir à tels des « philistins » actuels et destructeurs de la vérité artistique, académistes retardés aussi bien que certains faux audacieux, le symbole et l'illustration parfaite de la situation artistique se rassemblent ici, aussi actuels qu'au temps de Berlioz. Ces pages ne sont ni une critique de la réalisation nouvelle de l'opéra, après 134 ans d'absence à l'Opéra de Paris, ni une brève analyse, mais un avant-propos qu'une étude autre éventuelle pourrait compléter, étude indispensable, tant l'œuvre rassemble aussi, même en ses défauts, les climats du génie berliozien, marque son créateur et sollicite un examen nouveau de toute l'aventure lyrique française.

Chaque œuvre de Berlioz s'offre de manière si incisive dans ses symboles qu'on s'est laissé tenter de définir le privilège de chacune : la **Fantastique,** l'œuvre-manifeste ; **Roméo et Juliette**, pour beaucoup de nos contemporains surtout, l'œuvre révélatrice de la modernité ; et Berlioz aurait désigné la **Messe des Morts** comme l'œuvre-testament, méconnaissant que ses biographes l'identifieraient à un **Faust** damné. Pour qualifier **Benvenuto,** l'échec le plus pénible de ceux que l'auteur a connus, nous dirions qu'elle est, en son intentionnalité presque passive, inconsciente, son climat-prétexte, ses masques, ses techniques, ses défauts, l'œuvre entre toutes berliozienne. On le montrerait et on en désignerait l'importance en précisant, pas trois points de vue immédiats, le sens de la démarche du compositeur et dramaturge :

— Une **analogie de situation avec Tannhäuser** éclaire des aspects musicaux également semblables, dont la prégnance **poïetique,** — nous entendons ici l'importance pour l'étude de la naissance même des œuvres (1) —, invite à retenir d'abord brièvement les seules données littéraires et scéniques et à réserver à une comparaison spécifique de l'acte musical, les affinités de la composition elle-même, qui montreront qu'en témoignant de la dialectique **solitude-société,** elles s'allient à des structures dramaturgiques tributaires du système musical de chaque compositeur.

— L'**incompréhension** de l'œuvre par l'époque de Berlioz tient d'abord aux **masques** habituels de la pensée profonde dont le compositeur offre des données immédiates déroutantes ; en cette incompréhension, favorisée par Berlioz lui-même, s'affirme à nouveau une **solitude désirée.**

— Dans l'**originalité** même de ce drame musical, on montre en effet que la démarche berliozienne se créait, dramaturgiquement et musicalement, non seulement une solitude au sein de la musique de son temps, on le sait, mais encore un refus absolu des tendances historiques de l'évolution de l'opéra français depuis Lully.

L'action, inspirée de la vie du grand florentin du XVIe siècle, étant loin d'être aussi connue que celle de **Tannhäuser,** notre propos ne s'éclaire que si nous évoquons avec brièveté les moments-clefs, faits conducteurs et personnages captés par des événements eux-mêmes privilégiés ici pour leur signification :

1er Tableau : Le lundi soir de la semaine grasse à Rome un climat de Carnaval règne déjà sous les fenêtres de Balducci, trésorier du Pape. Cellini, dont la passion pour Teresa, fille de Balducci, est partagée, a un rival grotesque, le sculpteur Fieramosca. Balducci sort, mandé par le pape, à propos du Persée commandé au florentin. Teresa

(1) Sur ce mot et cette notion, cf. R. Passeron, La Poïetique, **Revue d'Esthétique,** XXIV, n° 3, juil.-sept. 1971, p. 233-246.

chante son espoir, Benvenuto paraît, Fieramosca entre en secret ; Balducci revient, Benvenuto s'enfuit, Fieramosca se cache et, découvert, se fait ridiculement chasser, ayant au moins gagné de connaître un projet d'enlèvement de Teresa par Cellini et l'élève Ascanio déguisés en moine blanc et capucin.

2[e] **Tableau :** Au soir du Mardi Gras, Piazza Colonna, la fête finale du Carnaval est imminente ; au chant d'attente de Benvenuto succèdent l'irruption des disciples et d'Ascanio, un climat de taverne ; au complot qui se précise répond le projet identique de Fieramosca et Pompeo. Le Carnaval éclate ; dans la foule et les masques, Teresa qui conduit son père au spectacle de tréteaux, et les deux doubles déguisements des rivaux. Le spectacle, entre autres, met en scène et ridiculise Balducci. Dans la confusion de la danse générale et d'une rixe entre le trésorier et son sosie de théâtre, les deux pénitents blancs tentent d'entraîner chacun Teresa, affolée d'ignorer le vrai et le faux. Impatient, Cellini tue Pompeo et s'enfuit dans l'obscurcissement qui marque la fin du Carnaval.

3[e] **Tableau :** Mercredi des Cendres au matin ; réfugiés dans son atelier, Ascanio et Teresa voient surgir Benvenuto qui renonce à la statue et à son art pour fuir avec Teresa ; en vain, Balducci, Fieramosca puis le Pape surviennent et la scène tourne immédiatement à l'accusation de meurtre et d'enlèvement ; sur le point de l'arrêter, Clément VII, désemparé de la menace de Cellini de détruire son œuvre, lui accorde la grâce s'il l'achève avant le soir.

4[e] **Tableau :** Le soir. Benvenuto va échouer par manque de métal, quand il a la révélation qu'il en possède, s'il y sacrifie et jette au creuset toutes ses autres œuvres... Le Persée apparaît...

Ce cadre de la Rome renaissante et cet épisode d'un génial bandit (2) semblent fort éloignés du climat de la Wartburg et de la vie désespérée du héros wagnérien et il serait même paradoxal que le seul lien auquel on songerait serait ce paganisme que l'œuvre de Wagner semble réprouver et que Rome vit au contraire intensément dans l'œuvre de Berlioz où se conclue le marché entre un meurtre et l'œuvre de génie, avec désinvolture. Et pourtant...

On ne manque pas de relever, entre **Tannhäuser** et **Benvenuto Cellini** des réciprocités et affinités dramatiques et, parallèlement, la même solitude créatrice de l'attitude artistique :

— Les deux œuvres jouent la présence d'une **société hostile,** aux mêmes traits d'autorité et de divertissement : un Pape, de pouvoir absolu, pose au pardon de la faute une condition qui, chez Wagner, est en principe irréalisable, le miracle de la floraison de la crosse de bois, à laquelle, paradoxe, il ne croit évidemment pas. Dans l'œuvre de Berlioz, les difficultés de la réussite semblent un moment presque insurmontables, et l'éventuel pardon, presque illusoire ; c'est au moins l'espoir de Fieramosca, avant que, dans une manière de miracle, ou en donnant à la Révélation un sens religieux, Benvenuto, invoquant le ciel, prenne conscience de la seule voie de salut, le sacrifice de ses œuvres.

— L'idée de **Faute** est ainsi commune aux deux œuvres, mais dans un renversement singulier de gravité, aujourd'hui incompréhensible, le meurtre et l'enlèvement (Teresa étant à peine plus qu'une adolescente) scandalisant moins que l'égarement de Tannhäuser. Wagner réussit à donner à cette ivresse la densité, la gravité extrêmes, qui lui confèrent d'ailleurs toute sa séduction, quand Berlioz tournerait plutôt en ridicule la mort du faux capucin.

— Dans les deux œuvres s'insère un **groupe artistique :** Minnesänger, Ciseleurs ; dans ces groupes, un ami, Wolfram, désintéressé jusqu'à l'abnégation, ou un disciple passionné, Ascanio. A la fois mûe par le groupe et encerclant la solitude de l'artiste, une **Fête,** animée de rivalités, dont le prix ou la conséquence est l'Elisabeth wagnérienne ou Teresa.

— **Scènes sur la scène** s'offrent dans la fête wagnérienne, le tournoi de chant de la salle de la Wartburg et dans le Carnaval, sur le tréteau, un concours semblable, mais instrumentalement traduit, selon un procédé très berliozien. Dans le tournoi, l'**amour** de Wolfram est contesté, celui de Bitterof, bafoué, et les « personnages » de Berlioz, Arlequin et Pasquarello, évoquent, musicalement, le lyrisme puis le grotesque. Comme Wagner à la Wartburg critique les chanteurs traditionnels, le tréteau du Carnaval charge les chanteurs, en la personne de Pasquarello « chanteur de la Toscane ».

Cette présence de l'amour anime les œuvres : à deux visages et deux tendances en Tannhäuser, l'érotisme païen et le sublime chrétien ; d'un seul objet en Benvenuto, sauf que Teresa emprunte aux deux tendances, réunies en elles, sur un plan moins exacerbé et à la fois moins sublime : nous ne croyons pas vraiment à une passion immortelle de Benvenuto pour elle.

— Nous pourrions avancer d'autres analogies : la fête est aussi une fête **dévastée,** la tentation de la fuite en avant, de l'**errance,** essentielle chez Wagner, s'annonce aussi à Benvenuto.

— Enfin la présence commune de l'**Antiquité,** en Vénus et Persée, n'est pas fortuite, même si la déesse impose d'emblée sa nécessité de **statue vivante** et de volonté interne du drame lui-même, et s'impose plus que le héros de bronze, apparaissant seulement à la fin, d'un impact seulement scénique et non musical, s'affaiblissant aussi peut-être de n'être que symbolique. Ce n'est pas une digression de voir ici que l'apparition finale de Vénus immobile, réelle statue est une tentation comparable à celle du Commandeur de **Don Giovanni.** On retiendra en effet cette présence scénique presque imaginaire des trois drames : le marbre glacé du Commandeur, l'irréelle essence charnelle de Vénus, le métal en feu de Persée, affinités qui suggèrent que leur fonction commune est de sceller le destin du

(2) Berlioz a plusieurs fois modifié ce drame, entre l'échec de Paris et les représentations européennes, bien accueillies au contraire (à Weimar, en particulier, grâce à Liszt) ; des variantes existent donc (dans quelques dialogues parlés ou en récitatifs, le personnage du Pape étant parfois un Cardinal, son envoyé, les 4 tableaux se donnant en 3 actes...). Nous suivons davantage ici la version discographique récente dirigée par Colin Davis (Philips).

personnage-témoin : en ces trois Matières s'enferme toute la puissance des êtres doubles qui, de se tenir sur le Seuil entre la Mort et la Vie, en détiennent les clefs ; ces figures dramatiques sont hantées de l'imminence profonde en elles de la Mort et animées de l'affleurement visible sur elles de la Vie. Ainsi s'anime le Commandeur de marbre, doué de voix, de gestes et, presque, un moment, de pitié ; le corps fantôme de Vénus, au chant paroxystique cependant impuissant devant le sacrifice de sa rivale réelle ; le bronze de Persée qui rayonne encore le feu qui le forma ; ainsi, par contre, la Mort hante, en imposant l'enjeu ou le pari, la main pétrifiante du Commandeur, l'appel de Vénus dont les paroles et leurs échos en Tannhäuser, nous l'avons dit, créent en elle un tombeau dont G. Friedrich a saisi le Macabre, la statue de l'héroïque combat contre Méduse décapitée, sans laquelle Cellini serait mort. On comprend peut-être que passe ici autre chose qu'un pari ou que celui-ci puisse se hausser à la hauteur d'un enjeu terrible où Pascal le situe face au Divertissement. Pour ne pas revenir aux analogues reconnus entre **Tannhäuser** et **Benvenuto Cellini,** on retiendrait à nouveau entre ce dernier et **Don Giovanni** d'autres nécessités scéniques communes : un fanfaron, Leporello ou Fieramosca ; un homme en rupture de société, assassin, Don Juan ou Cellini ; le théâtre sur le théâtre, ou le concert dans le concert : les danses de la noce paysanne, le bal chez Don Juan et la polyphonie rythmique de l'orchestre et des voix, l'orchestre du festin d'une part, et, d'autre part, le passage du Carnaval sous les fenêtres de Teresa, les tréteaux sur la place romaine et tout ce qui s'y implique d'effets musicaux, polyphoniques, de double scène, d'intrigues imbriquées ; un enlèvement manqué, Zerline, Teresa ; un climat passager mais important de cimetière, le premier affrontement avec le marbre du Commandeur, le Mercredi des cendres et le cortège invisible des pénitents le long de l'atelier de Cellini ; le déguisement, double, de Don Juan et Leporello, de Cellini et Ascanio (sans retenir même leurs échos chez Fieramosca et Pompeo) ...Enfin règne dans le **Don Giovanni,** plus terrible qu'en **Thannhäuser** et **Benvenuto Cellini,** parce que sans sublimation, plus insistante à travers des échecs successifs, une impression de **fête dévastée,** dont les impacts grandissants, autant d'empreintes de la Mort qui s'avance, sont la fuite en désarroi de la chambre d'Anna et le duel avec le Commandeur, l'intrusion des trois masques au bal et, par l'échec près de Zerline, une double accusation dont le libertin meurtrier ne pourra se relever, le festin interrompu...

Obscurément, cependant, nous refusons entre **Benvenuto Cellini** et les deux autres opéras, une analogie d'ensemble : l'aventure de Tannhäuser, d'un héroïsme tragique et sublime, jusque dans ses défaillances et son égarement, nous bouleverse, qui entraîne deux autres sacrifices, trois même, d'Elisabeth, de Wolfram, de Vénus même qui, répondant au dernier appel, tente pathétiquement le héros, dont elle sait qu'il est nécessaire à son existence même ; son cri final doit s'écouter comme une faim de l'être qui sait ne vivre que par sa fascination, que du fantasme qu'en éprouve le chanteur. L'aventure de Don Juan, démoniaque et destructrice, tient tout de même sa grandeur du défi qui, grandissant sur ces échecs même que nous avons reconnus, accède à l'absolu devant la Mort. Rien d'une telle métaphysique de l'imaginaire ou du plaisir dans l'aventure de Benvenuto qui nous divertit plutôt, ne connaît aucune sublimation, même en ses sursauts créateurs, n'entraîne de sacrifice autre que celui, matériel, des œuvres, qui ne nous émeut pas (à tort peut-être) ; Fieramosca est trop burlesque pour que son échec près de Teresa trouve en nous le même écho que le renoncement de Wolfram ou même la pâleur velléitaire d'Ottavio ; pour peu que le rôle de Cellini soit mal compris de l'interprète ou joué pour la seule gloire du ténor, risque fréquent hélas, l'œuvre entière verse dans la bouffonnerie. Jamais l'angoisse ne règne, même à la mort de Pompeo, si immédiatement oubliée par Benvenuto comme un incident négligeable ; un climat mal défini mais indéniablement ressenti durant toute l'intrigue annonce une issue heureuse.

Face à ce triple catalogue d'analogues, nous saisissons donc que les matériaux scéniques et littéraires portés dans l'œuvre sont les pièces identiques d'un échiquier, dont le jeu serait autre selon **Tannhäuser, Don Giovanni, Benvenuto Cellini.** Il est plus symptomatique encore que, préférentiellement aux canevas littéraires et aux intentions scéniques, ce soit la manière, comparable ou non, dont les données musicales s'utilisent et s'imposent dans un tel jeu, d'une œuvre à l'autre, qui donne, d'une œuvre à l'autre, la résultante totale de chacune, une conception dramaturgique générale de l'homme créateur et de la société environnante, se nuançant selon l'éclairage, la « tonalité », le dynamisme même de la musique.

Pour écouter cette « tonalité », à entendre naturellement dans un sens métaphorique, nous rappelons deux principes, convergents ici, d'une part, cette pré-éminence, sur la conceptualisation formelle, des **rêveries matérielles** (3), les seules qui en permettent les véritables démarches, et d'autre part, un postulat de la dramaturgie du théâtre lyrique, que les **personnages** ne tiennent leur présence scénique que du désir même du fantasme sonore du compositeur à devenir **matière musicale.** Cette présence fantomale des trois matières évoquées précédemment, devenant personnages des trois drames, affirment que les trames profondes, au-delà des nuances scéniques et des différences musicales, sont les mêmes à travers les objets qui s'y cristallisent.

(à suivre.)

---

(3) La référence étant faite, une fois encore, à G. Bachelard.

par Yves HUCHER
Professeur de Lettres

MOLIERE, LA MUSIQUE ET LES MUSICIENS (*)

Nous avons étudié dans un précédent article, le climat musical dans lequel Molière a vécu et œuvré. Venons-en maintenant aux œuvres de notre auteur où la musique joue un rôle essentiel et tient une place déterminante.

Ce sont les œuvres appelées « comédies-ballets » ou encore « petit théâtre », ce qui dit assez la prévention dans laquelle on les tient trop souvent. Voyons au nom de quels griefs.

On leur reproche d'être des œuvres de circonstance et même des « commandes » du roi, — ce qui n'est absolument vrai que pour trois d'entre elles sur douze. Mais où voit-on que cette source d'inspiration soit, en art, inférieure à tout autre. Songeons à la cantate hebdomadaire de J.S. Bach ; évoquons le plafond de la chapelle des Saints-Anges, émouvant testament que Delacroix brosse en l'église Saint-Sulpice. Et, en cette année d'hommage à Diaghilev, pensons à tous les chefs-d'œuvre signés de musiciens qui en avaient reçu la commande, sans parler des grandes partitions « de circonstance » qui jalonnent notre siècle.

Les comédie-ballets ne méritent pas davantage le reproche de frivolité que peuvent prendre des œuvres superficielles écrites trop vite. Certes, *Les Fâcheux* ont été écrits, répétés et représentés en quinze jours ; mais Molière fera étudier *Le Malade Imaginaire* pendant quatre mois, avant même de l'avoir terminé et imposera 18 répétitions pour la comédie et 53 pour les ballets et le divertissement ! D'autre part, on sait que Molière a toujours dans ses cartons des éléments de comédies, des situations, des scènes entières qui ne demandent qu'à prendre place dans un ensemble. *Don Juan* — qui n'est pas une comédie-ballet — n'a pas été composé autrement et n'a pas demandé plus de temps : on n'en fait pas pour autant une œuvre inférieure à *L'Avare* ou aux *Femmes Savantes.* Troisième grief assez souvent exprimé : que de grandes comédies Molière aurait-il pu nous donner s'il n'avait pas dû se consacrer à de semblables « bagatelles » ! D'abord, il est dans la nature même de Molière d'œuvrer à tous les « niveaux » de son art, de la farce à la grande comédie et inversement. Ce qu'il fait à l'intérieur même d'une pièce, pourquoi ne s'y abandonnerait-il pas tout naturellement tout au long de sa production ? Et d'autre part, où voit-on que telle comédie-ballet, citée avec mépris ou indifférence, contienne moins d'observation, de profondeur ou de veine comique que telle « grande comédie » ?

Non ! La vérité est tout autre. Elle réside dans le fait que, pour des raisons de circonstances, de commodité ou hélas ! d'économie, on a pris trop vite le parti d'amputer telle comédie-ballet de ses « agréments » jugés trop coûteux ou superflus. Hélas ! « Le superflu, chose très nécessaire ! » : Voltaire a bien raison et dépouiller ainsi une œuvre de ce qui fait son charme et son originalité est proprement une trahison ! Pour apprécier pleinement la valeur de cette œuvre, il suffirait de la comparer à cette sorte de pot-pourri sans intérêt que fut la *Comédie de Chansons* (1640) d'un certain de Beys, sous le pseudonyme de Chillac ; *L'Inconstant vaincu* d'un auteur anonyme (1664) ne vaut guère mieux, non plus que *La Comédie sans Comédie* de Quinault (1654) ou *L'Amour malade* de Bensérade (1657), plus intéressants seraient sans doute les « ballets de cour », dont le modèle est *Psyché ou de la Puissance de l'Amour* (1656). Mais, « il n'est tenu que de plaire aux yeux, de leur fournir des objets agréables et dont l'apparence et le dehors impriment de fortes et de belles images », dit l'Abbé de Pure. Lisons maintenant, de Molière, l'*Avertissement* pour *Les Fâcheux :* « Le dessein était de donner un ballet aussi ; et comme il n'y avait qu'un petit nombre choisi de danseurs excellents, on fut contraint de séparer les entrées de ce ballet, et l'avis fut de les jeter dans les entractes de la comédie, afin que ces intervalles donnassent temps aux mêmes baladins de revenir sous d'autres habits. De sorte que pour ne point rompre aussi le fil de la pièce par ces manières d'intermèdes, on s'avisa de les coudre au sujet le mieux que l'on pût et de ne faire qu'une seule chose du ballet et de la comédie. » Ainsi, Molière définit-il, dès son premier essai, « ce mélange nouveau pour nos théâtres », plaisir des yeux, des oreilles et de l'esprit, tel qu'il s'efforcera de le réaliser dans ses futurs ouvrages « qui pourraient être médités avec plus de loisir ».

Le premier des ouvrages ainsi annoncés devait être *Le Mariage Forcé ;* la musique des *Fâcheux* était en effet d'un certain Beauchant (comme les ballets et à l'exception de la *courante*). Lulli devenait le collaborateur attitré de Molière. En mai, 1664, fut donnée dans la splendeur de Versailles « toute une semaine de spectacles » qui réunirent plus de 600 invités, mobilisèrent toute une armée de danseurs, chanteurs, musiciens, comédiens et décorateurs, le fameux Vigarani étant responsable des « machines » et le duc de Saint-Aignan du « dispositif général des opérations mobiles » : ce furent les *Plaisirs de l'Ile enchantée,* où prit place *La Princesse d'Elide,* fort peu une comédie à la vérité, mais surtout « poème d'opéra » plusieurs années avant la naissance d'un opéra durable en France. Dialogue entre le chant et la parole, intervention particulière de la musique dans les situations « dramatiques » : à ces innovations, il convient ici de noter l'importance croissante donnée à la « symphonie » : la « bande » des violons — 12 initialement — s'est accrue. Clavecins, luths et theorbes viennent s'y adjoindre. Le livret des *Plaisirs de l'Ile enchantée* nomme encore guitares, castagnettes, nacaires et tambours, par endroits. Les hautbois dialoguent avec les violons ou s'unissent à eux. Les cors retentissaient au Prologue de *La Princesse d'Elide* et les trompettes avaient leur part au divertissement final.

Quant à la partition, elle résume déjà ce que contiendront les « comédies musicales » : ouverture (à la française), prologue en forme de pastorale, airs, duos et ensembles, intermèdes, ballets et divertissement final. C'est ce que l'on retrouve dans les partitions de Lulli et qui vont suivre : *L'Amour médecin* (1665), *Mélicerte, La Pastorale comique, Le Sicilien* (1666-67) *George Dandin* (1668), *Monsieur de Pourceaugnac* (1669), *Les Amants Magnifiques* et *Le Bourgeois Gentilhomme* (1670). C'est cet exemple qu'imitera Charpentier, en particulier avec *Le Malade Imaginaire.*

Nous ne pouvons dans le cadre de cette étude faire une place à chacune de ces œuvres. *Le Bourgeois Gen-*

---

* Voir le début de cette étude dans notre numéro de février.

tilhomme et *Le Malade Imaginaire* sont, à l'inverse, bien connus et reconnus pour de véritables chefs-d'œuvre, en dépit de toutes les condamnations de la comédie-ballet .C'est pourquoi nous choisirons de nous appuyer plus spécialement sur l'exemple de George Dandin.

Alors qu'il avait achevé *Amphitryon* et travaillait à *L'Avare,* Molière dut participer aux fêtes de Versailles qui devaient célébrer le traité d'Aix-la-Chapelle et le glorieux retour du roi. Eclairé de 32 lustres, doté d'une scène resplendissante, pouvant accueillir près de 3 000 spectateurs, le théâtre « provisoire » attendait l'œuvre de Molière, qui devait être nécessairement « accompagnée de tous les agréments idoines aux ballets du Roi ». Et ce fut *George Dandin.*

« Le sujet est un paysan qui s'est marié à la fille d'un gentilhomme et qui, dans tout le cours de la comédie, se trouve puni de son ambition. » Un sujet « noir », on le voit ; un « mari confondu » qui ne mérite même pas notre pitié ; une épouse contestataire (déjà !) qu'on ne saurait plaindre ni blâmer ; un couple valet-soubrette infiniment moins « charmants » que bien d'autres ; les parents d'Angélique, nobles décavés, caricatures grotesques qui pourraient être drôles si l'on ne songeait pas que leurs perpétuels appels aux mots « honneur » et « vertu » cachent une évidence : ils ont vendu leur fille à ce paysan pour redorer leur blason. Comédie « rosse », « noire », « grinçante » — si hardie que Molière n'aurait peut-être pas osé la risquer ailleurs et qu'il nous offre ornée de la plus charmante pastorale : des bergers font le prologue et veulent entraîner Dandin dans leur danse : il leur échappe. Premier intermède, une bergère vient conter au paysan qui s'en soucie peu, le drame de « son » berger, rebuté par elle et mort de désespoir. Mais (second intermède) ce berger a été sauvé par des bateliers. On voit assez que ce « livret » est une réplique, une sorte de contre-chant de l'intrigue de la « comédie », puisque Dandin, jouet du sort et sans cesse « confondu » n'a plus d'autre ressource que de s'aller jeter dans l'eau la tête la première. Et c'est ici toute la question : si l'on joue l'œuvre sans le divertissement final, on doit opter entre ce dénouement de tragédie ou l'impossible retour de Dandin vers sa « carogne de femme ». Si l'on joue l'œuvre telle qu'elle a été conçue, le dénouement s'impose : au bord de la rivière, Dandin est arrêté par des bergers qui l'invitent à prendre part à leurs jeux et à noyer ses chagrins dans le vin. Certes, il y avait là trop de mythologie, d'Amours et de Bacchus ; mais l'œuvre formait un tout, prose et vers, musique et danse, que nul n'aurait dû détruire. Or, quatre mois après les fêtes de Versailles, Molière lui-même, sur son propre théâtre, ne conserva que sa comédie en prose — et cela pour des raisons de commodité et d'économie auxquelles nous avons déjà fait allusion ! — : certes, le succès fut et demeura considérable mais l'œuvre se trouvait dénaturée. La musique en fut perdue. Perdue pour la « comédie », non pour l'opéra puisque Lulli sut habilement reprendre sa partition et l'utiliser, du jour où fut inaugurée l'Académie Royale de Musique ; et c'est ainsi en particulier que le dernier intermède servit de partition pour les *Fêtes de l'Amour et de Bacchus.*

Dans une époque où l'on recherche avant tout des spectacles « rentables » — un décor et trois personnages ! — ; dans un temps où l'on ne prend plus ni le temps de vivre ni le temps de rire, où tout est chronométré par la hantise du « parking », du dernier métro, ou simplement par l'impatience sans motif, comment pourrait-on imaginer de redonner à la comédie-ballet de Molière un peu de sa juste place ? Il n'en saurait hélas ! être question et l'on trahit Molière par l'outrance ou les préoccupations « politiques » (?) au lieu de le jouer tel qu'il s'impose et demeure et de le restituer tel que ses contemporains l'ont connu... Et pourtant !

Et pourtant, Molière « était » musicien, c'est-à-dire qu'il aimait la musique en goûtait les bienfaits. Collaborer avec les musiciens a été pour lui une grande joie et sa rupture avec Lulli l'un de ses plus profonds chagrins. Son œuvre, de près ou de loin, n'a cessé d'inspirer les musiciens qui le plus souvent l'ont bien servi : c'est ce que nous établirons dans un prochain et dernier article.

(*à suivre*)

---

(1) Sans autre commentaire... pour aujourd'hui, signalons ici l'exécution de l'importante partition de Richard Strauss, *Le Bourgeois Gentilhomme,* que l'Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo a inscrit à son programme du dimanche 25 mars, en « hommage à Molière ».

LES CONCERTS DE MIDI

Dans l'Amphithéâtre de l'Institut de Musicologie, 3, rue Michelet, 75006 PARIS à 12 h 30 le VENDREDI.

VENDREDI 2 MARS 1973 à 12 h 30 : ALFONSO MORENO - 1er du Concours International de Guitare (O.R.T.F. 1972).

— S. de MURCIA - J.S. BACH - M. GIULIANI - M.M. PONCE - M.C. TEDESCO - J. RODRIGO - I. ALBENIZ - N. COSTE.

VENDREDI 9 MARS 1973 à 12 h 30 : André GOROG, pianiste.

— F. CHOPIN - S. PROKOFIEV - I. STRAVINSKY.

VENDREDI 16 MARS 1973 à 12 h 30 : Le Quatuor LOEWENGUTH.

— J.V. BEETHOVEN - M. RAVEL - F. GOSSEC.

VENDREDI 23 MARS 1973 à 12 h 30 : Humour et Musique. Par l'Ensemble Madrigal d'Ile-de-France.

— G. BATAILLE - F. COUPERIN - J.Ph. RAMEAU - F. POULENC - G. PIERNE - E. SATIE - C. DELVINCOURT - G. ROSSINI - E. CHABRIER - J. CHAILLEY - P.M. DUBOIS - M. FRANCK - M. ROSENTHAL - D. MILHAUD - A. BONNARD.

VENDREDI 30 MARS 1973 à 12 h 30 : Orchestre de chambre PAUL KUENTZ, sous la Direction de Paul KUENTZ. Solistes : Takashi et Sylvia OCHI, mandolines.

— W.A. MOZART - A. VIVALDI - Jean RIVIER.

DERNIERS CONCERTS DE LA SAISON - REPRISE LE VENDREDI 9 NOVEMBRE 1973 à 12 h 30.

Places : 6 F - Etudiants : 5 F.

Abonnements (5 places pour 5 concerts au choix) : 25 F - Etudiants : 20 F - Carnets collectifs (5 places pour le même concert) : 25 F - Etudiants : 20 F.

AVANT LE CONCERT : BUFFET (non compris) à partir de 11 h 45.

RENSEIGNEMENTS : Mlle Francine FRANZ. Tél. 727.54.74 et permanence tous les vendredis de 10 h à 12 h à l'Institut de Musicologie, 3, rue Michelet, 75006 PARIS. Tél. : 326.94.14.

NOTRE DISCOTHEQUE

par Jean MAILLARD

On a trop pensé, depuis que le monde est monde : on n'ose plus émettre la moindre idée sans être assuré qu'elle a déjà été formulée, ou même simplement conçue.

Une récente escapade en Artois me laissait rêveur plus d'une fois, dans ces contrées qui ont tant vu les ravages de la Guerre, et qui recèlent cependant encore des trésors archéologiques — parfois à l'abandon — attestant un passé glorieux. Ainsi d'Arras, cité chère au médiéviste que je suis, qui brilla d'un éclat exceptionnel par l'organisation de sa commune et où je n'ai plus guère trouvé de souvenirs du temps de Jean Bodel et d'Adam de la Halle, sinon une substructure urbaine qui rappelle le tracé des anciens remparts, des rues, comme celle « des teinturiers » qui suit les anciens méandres du Crinchon ; les deux célèbres places aux constructions si particulières et qui étaient déjà, au XIIIe siècle, des marchés animés... Et je répétais tout bas la phrase banale : « *Si les pierres pouvaient parler !...* », imaginant la fantastique invention qui sera peut-être celle des générations futures : capter les millions de messages sonores qu'ont enregistré les pierres, décrypter ces multiples strates qui se sont accumulées au cours des siècles, aussi bien fredons de rues qu'invectives ou injures, oraisons murmurées à mi-voix ou chants sacrés s'élançant à toute volée de mille poitrines, fanfares de triomphe ou musiques de divertissement, mots d'amour ou cantilènes venues du cœur. Pourquoi H. G. Wells n'a-t-il imaginé une machine à enregistrer les ondes du passé ?... On riait de l'harmonie des sphères il y a seulement trente ans alors qu'aujourd'hui — à l'instar de Scipion l'Africain — nos astronomes entendent chanter les étoiles grâce à leurs radiotélescopes...

Mais revenons sur terre et apprécions pour l'instant les joies « élémentaires » et cependant fort précieuses du microsillon lequel nous offre, en cette fin d'hiver, un choix assez éclectique qui s'étend du Moyen-Age à nos jours, avec un concert de musique française d'un intérêt incontestable.

***

Moyen-Age et Renaissance.

Parodiant avec grâce le Tigre — et fort consciemment j'en suis persuadé —, pétroleuse sur les bords, Marie-Chantal me disait l'autre jour que « le grégorien est une chose trop sérieuse pour la laisser aux « curés »... Voire... Je crois qu'il est impossible de retrouver, hors de la liturgie cette spiritualité aérienne qui est celle de Solesmes, cette spiritualité épuisée qui est celle de Citeaux. Les résultats artistiques peuvent atteindre un niveau quasi-irréprochable et que manque néanmoins cette exaltation de la prière. Elle est, somme toute, l'essentiel, et passe à travers la phrase grégorienne comme le soleil passe à travers le vitrail. C'est la remarque qui vient à l'esprit en écoutant, avec quelle délectation, un disque consacré par le Deller Consort au *Chant grégorien* chez HARMONIA MUNDI. La perfection est réelle dans l'interprétation des diverses pièces tirées des Offices de la Semaine Sainte (*Omnes amici mei, Tristis est anima mea, O vos omnes, Ecce quomodo, Tenebrae factae sunt*) : cinq répons d'une ferveur extraordinaire auxquels succèdent la dernière *Leçon de Ténèbres du Samedi Saint,* selon une liturgie vraisemblablement mozarabe. Elle est confiée au sopraniste Alfred Deller remplaçant la traditionnelle voix d'enfant. Un beau disque, bien présenté par Michel Huglo, directeur de la collection (1).

Le quatrième disque du sympathique groupe des Ménestriers m'arrive directement par un amical courrier de l'animateur : Bernard Pierrot. De retour d'une tournée aux U.S.A., le groupe initial s'est dissocié pour des raisons que je connais mal et qui devaient entraîner le batteur si apprécié Daniel Dossmann sur les traces des pèlerins d'Orient. Yves Audard a, lui aussi, disparu et l'on était en droit de s'inquiéter de la qualité du groupe reconstitué avec, autour de Bernard Pierrot, les « anciens », Jean-Pierre Batt et Julien Skowron auxquels s'adjoignent Sylvie Bertrando et Steve Rosenberg. Ce nouveau disque possède non seulement autant de personnalité et de truculence un peu débridée que les précédents, mais encore autant d'excellente musicalité. La « registration » des diverses mélodies — dont un sarcastique et ironique *Sire cuens* de Colin Muset, leur soutien instrumental judicieux, le dynamisme des danceries Renaissance qui s'achèvent sur quelques timbres empruntés à *Terpsichore* de Michel PRAETORIUS (1571-1621) font de ce concert de musique ancienne un vrai plaisir et une malicieuse surprise notamment dans la chanson anonyme *Has-tu point vu,* égrenée d'une voix à l'autre avec beaucoup d'esprit : c'est une nouveauté des disques du CAVALIER (2).

On parle beaucoup ces temps-ci de Michel Corboz et nos lecteurs attentifs n'ont pas manqué de relever son nom dans notre rubrique : voici maintenant une impressionnante anthologie de *Symphoniae Sacrae* de Giovanni GABRIELI (1557-1612) en deux volumes, que ce

chef signe chez ERATO à la tête des chœur de chambre, chœur symphonique et Orchestre Gulbenkian d'une part ; les solistes, l'Ensemble vocal, le grand Chœur Universitaire et l'Orchestre de chambre de Lausanne d'autre part. Anthologie de la découverte dans cet extraordinaire microcosme que représente l'œuvre de Giovanni Gabrieli, véritable pont entre l'art du madrigal à double chœur et le nouveau style qui va bientôt affecter le motet et la symphonie. Ces découvertes, nous les devons non seulement à Michel Corboz et aux artistes qu'il dirige, mais encore au patient travail musicologique de Virginio Fagotto, dont mon incompétence rendrait outrecuidant tout jugement de valeur, mais dont le sérieux peut être garanti. Il ne fait aucun doute que le résultat est admirable de plénitude et d'expression, de majesté encore, avec les somptueux effets sonores permis par la disposition des masses en la basilique Saint Marc de Venise. Un fragment de *Messe*, deux *Magnificat*, vingt-deux motets permettent d'apprécier, outre la beauté des œuvres et la qualité de l'exécution, la langue harmonique aux saveurs inattendues. Ce sont deux beaux disques ERATO (3) et (4). Je note au passage, sur le premier des deux, une inversion des étiquettes.

HARMONIA MUNDI poursuit la gravure de l'intégrale de l'œuvre de cet être extraordinaire que fut le Prince de Venosa, Carlo GESUALDO (1560-1613). Voici l'onzième disque de la collection, qui est le quatrième consacré à la musique religieuse. Il s'agit de l'admirable ensemble des *neuf répons* pour l'*Office du Samedi-Saint*. L'excellence de l'interprétation du Deller Consort permet d'apprécier la souplesse insolite de l'écriture de Gesualdo dont les rythmes, les harmonies (écoutez l'atroce expression du *Moritur* au début du *répons* 6), les contrepoints au dessin inattendu et profondément expressif (5).

Œuvres classiques pour orchestre.

Dans la prestigieuse collection « Grand Siècle » publiée par DECCA et qui ne compte pas moins de vingt-six disques sont rééditées en coffret à un prix fort avantageux des pages précieuses pour nos classes, dont nos discothèques sont fréquemment démunies. Il s'agit de deux disques, signés par Jean-Louis Petit qui dirige son très remarquable Orchestre de chambre et qui comportent une double anthologie de style, oserai-je dire, consacrée d'une part à Jean-Baptiste LULLY (1632-1687) avec diverses « symphonies » d'ouverture, de danses, intitulées *Symphonie pour les pâtres* et *Bruits de trompette*. Ces termes, courants à l'époque, informent d'emblée sur l'esprit des pages retenues. Il s'agit de véritables choix faits en toute lucidité dans l'œuvre de Baptiste et recréant l'ambiance des concerts du Roi-Soleil, choix opéré selon le bon goût, sans asservissement aux critères « historiques ». L'autre disque comporte aussi d'énigmatiques *Suites pour les trompettes* et une Suite plus aisément identifiable, tirée des *Paladins*, dernier ouvrage présenté par Jean-Philippe RAMEAU (1683-1784). Outre le plaisir musical que j'y veux essentiellement trouver, il est indubitable que ces disques présentent plus d'un intérêt qu'il soit d'ordre musicologique ou purement rythmique ou orchestral (6).

On sait qu'il est assez difficile d'établir un inventaire précis des multiples concertos de Georg-Friedrich HAENDEL (1685-1759). Avec un sens lucide de la recherche musicologique, des qualités prestigieuses de chef qui nécessitent un don musical certain, Raymond Leppard a exhumé des armoires du British Museum trois très beaux *concertos* qui sont des esquisses (surpassant parfois l'œuvre définitive !) des *Feux d'artifice royaux*. L'English Chamber Orchestra les interprète avec une fougue souveraine ainsi que le *Royal Fire Works Music* sous la direction de Raymond Leppart dont le dynamisme, irrésistible de verve, est servi par la brillante prise de son réalisée par PHILIPS (7).

Musique d'orgue.

Longtemps après *L'orgue, sa présentation, ses jeux* — paru voici des années chez ERATO — et dans lequel Norbert DUFOURCQ assisté d'André MARCHAL avait éclairé la lanterne de pas mal de profanes, voici chez HARMONIA MUNDI un *Dictionnaire de l'orgue* qu'on doit plutôt considérer comme un glossaire sonore des principaux termes techniques. Dix-sept exemples empruntés à la grande collection consacrée à l'orgue par l'équipe de Saint Michel de Provence avec le concours d'artistes éminents tels que Francis Chapelet, Michel Chapuis, René Saorgin, Helmut Winter, Marcel Péhu et Marinette Extermann révèlent tout un monde sonore — pas aussi complet au demeurant qu'on serait tenté de prime abord de le croire — depuis la dulçaina et la basse de chromhorne jusqu'aux gambes et salicionaux des instruments romantiques. Brefs exemples joués sur les instruments des dieux qui sont de Marmoutier, Saint Maximin, Saint Chinian, Covarrubias, Le Petit Andely, Alkmaar, Lyon, Vienne (Piaristenkirche)... (8).

Doté maintenant de quatre claviers manuels, de 67 jeux actionnant quelques 4 865 tuyaux, le grand orgue néo-classique de Chartres rénové a été inauguré le 6 juin 1971 en présence du Président Georges Pompidou. « Accroché comme un nid d'hirondelle » sur le triforium, pour reprendre une expression de Norbert Dufourcq, il est, si je ne me trompe, le seul instrument français à posséder un 32 pieds en façade. En septembre 1972, le Jury du Concours international d'orgue de Chartres décernait un premier prix à un jeune artiste de 25 ans, Charles R. Benbow. C'est à un récital Jean-Sébastien BACH (1685-1750) qu'est confiée une nouveauté PHILIPS. Programme classique s'il en fut, présentant un intéressant éventail fort proprement exécuté par ce jeune lauréat, avec *Toccata et fugue en ré mineur BWV* 565, *Fantaisie et fugue en sol mineur BWV* 542, *Toccata, adagio et fugue en ut majeur BWV* 564 et *Prélude et fugue en mi mineur BWV* 548 (9).

Avec Jean Guillou, nous sortons de la sagesse classique du disque précédent pour enfourcher l'impétueux coursier du Romantisme. Toujours chez PHILIPS, à sa tribune des grandes orgues Ducroquet-Gonzalès de Saint-Eustache, Jean Guillou nous convie en effet à la découverte de l'*Orgue romantique allemand*. On y admire l'étonante fresque de « visionnaire » qu'est le *Grand Prélude et fugue sur le nom de B.A.C.H.* de Franz LISZT (1811-1886) avec son extraordinaire chromatisme, ses plans sonores « cathédralesques » et « ninivites ». Les *Quatre esquisses op.* 58 de Robert SCHUMANN (1810-1956) appellent à mon sens impérieusement le piano et s'évanouissent lorsqu'elles sont jouées à l'orgue. Beaucoup plus allant et « organal » le beau *Prélude et fugue en ut mineur* de Félix MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847). Admirateur des Onze Préludes de Choral op. 122 de Johannes BRAHMS (1833-1897), j'ignorais les Préludes et fugues dont nous trouvons ici deux exemples fort différents, bien que composés sensiblement à la même

époque : 1856-1857). Le *Prélude et fugue en la mineur,* inspiré lui aussi par l'art du grand Cantor de Leipzig, est beaucoup plus extérieur et laborieux que le *Prélude et fugue en sol mineur,* d'une réelle beauté et pénétré de l'esprit de Bach (10) en dépit de certains traits pour le moins ébouriffants.

Musique de chambre romantique.

Isolé dans cette rubrique, voici une réédition d'un fort bel enregistrement dont se réjouiront les amateurs : la *Sonate Arpeggionë* en la mineur, que le tendre SCHUBERT (1797-1828) écrivit en 1824 pour l'éphémère guitare-violoncelle à dix cordes de Staufer. Maurice Gendron est accompagné au piano par Jean Françaix. Le disque comporte également le *Quintette La truite op.* 114 en la majeur par des membres de l'Octuor de Vienne (11) DECCA.

Musique française.

Cette rubrique — qui recèle des trésors — s'ouvre par un disque assez décevant d'une Maison qui nous a cependant habitués à la qualité : VEGA. Dans la Collection *Etoile d'or Classique,* un *Concert français* réunit des œuvres jouées avec une réussite inégale par l'Orchestre du Festival de Vienne : *L'Apprenti sorcier* de Paul DUKAS (1865-1935) sous la baguette de Hans Swarowsky est bien mené, *La Danse macabre* de Camille SAINT-SAENS (1835-1921) dirigée par Max Schoenherr est satisfaisante encore qu'elle manque un tantinet de fantastique, alors que le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude DEBUSSY (1862-1918) avec le même chef, est très décevant. Quant au *Boléro* de Maurice RAVEL (1875-1937) que conduit Bauer, son tempo est fort irrégulier et la prise de son gênante : nos lecteurs seront peut-être d'un avis différent (12).

Les admirateurs de Gabriel FAURE (1845-1924) vont se réjouir grandement d'une nouveauté TURNABOUT-VOX qui est un enchantement en même temps qu'un témoin nouveau d'une activité et d'une réussite que nous applaudissons tous sans réserve : celle de Thérèse Farré-Fizio à la tête de l'admirable Maîtrise Gabriel Fauré de Marseille, dont les lauriers ont jeté un lustre nouveau sur la cité phocéenne et un Etablissement scolaire sur lequel rien n'attirait auparavant particulièrement le regard. On sera certes heureux de retrouver le *Cantique de Jean Racine* (version pour voix de femmes) le *Pie Jesu* de la *Messe de Requiem* et *En prière* (chantés par Denise Vial et Marie-Paule Caronia, remarquables sopranos), mais c'est surtout vers les pages religieuses si peu connues qu'ira sans doute la dilection des auditeurs de ce disque : les motets *Ave verum, Tantum ergo, Ave Maria, Maria mater gratiae* et la délicieuse *Messe basse* « seconde manière ». *L'In Paradisum* est certes fort beau, mais les voix d'hommes manquent indiscutablement dès le Jerusalem... Voilà un disque qu'on souhaite trouver dans toute discothèque de vrai musicien (13). Au passage, je trouve proprement scandaleux que le nom de Thérèse Farré-Fizio et celui des solistes ne figurent ni sur la pochette ni sur l'étiquette et qu'il ait fallu, pour la vente en France, ajouter une étiquette adhésive sur la pochette de protection en plastique... Egalement scandaleux que le nom de la *Maîtrise Gabriel Fauré* ait été remplacé par *Choir Gabriel Fauré :* que diraient nos amis américains si nous transformions leur *Golden Gate Quartet* en *Quatuor de la Porte Dorée ?*

C'est une profonde gratitude qu'il faudrait exprimer à A. CHARLIN pour sa fidélité : en tant qu'ancien secrétaire actif avec Jacques Feschotte du Comité pour le Centenaire de Guy ROPARTZ (1864-1955), je suis touché par cette fidélité rare à un musicien délibérément jeté aux oubliettes. Certes, nous sommes loin des grandes œuvres qu'il serait juste de voir enregistrées, au moins exécutées à l'O.R.T.F., seul organisme à jouer parfois Ropartz en se limitant à quelques hommages sporadiques. Néanmoins, ces mélodies intelligemment interprétées par Paul Derenne, ténor, qui dialogue avec le piano subtil de Pierick Houdy, sont un plaisir pour celui qui sait retrouver, entre Franck et Fauré, la généreuse rêverie ropartzienne. Atmosphère recueillie des *Heures propices* (*Pour vivre longuement*), frémissante passion des *Quatre Odelettes* d'Henri de Régnier (1914) ou ivresse de liberté de la *Chanson de ménétrier* du poète Fernand Baldenne (1905). A cette face consacrée à des mélodies répond une face de pages pour le piano : les délicates *Musiques au jardin,* datées de 1917. On souhaite heureuse audience à ce beau disque et je souhaite que d'autres le rejoignent bien vite au Catalogue : serait-il si difficile pour la *Maîtrise Gabriel Fauré* d'enregistrer la *Messe de Sainte Anne ?* Les motets ?... La pochette de cette nouveauté *A. CHARLIN* nous rappelle la personnalité attachante de Fernand Lamy, disciple de Ropartz, qui signe la présentation (14).

Avec Monsieur Erik SATIE (1866-1925), qui jouit d'une grande vogue discographique, nous voguons vers des esthétiques fort différentes avec deux œuvres, ou plutôt une œuvre et un chef-d'œuvre, assez différents et qu'unissent seulement leurs titres évocateurs de l'Hellade. D'une part *Mercure,* poses plastiques en trois tableaux (1924) réalisées avec Jean Cocteau, Pablo Picasso et Léonide Massine, procède davantage de la tradition bouffe d'Offenbach et s'inscrit dans l'esprit du manifeste de Cocteau. *Le Coq et l'Arlequin. Socrate,* d'autre part, qui représente une volonté d'épurement de la pensée, du style et des moyens mis en œuvre. Ces dialogues sont d'admirables prolégomènes à l'*Antigone* d'Arthur Honegger ou à l'*Œdipus-Rex* de Stravinsky, dont l'œuvre de Satie refuse malgré tout la somptuosité haendelienne. L'interprétation de Danielle Millet, Andréa Guiot, André Esposito, Dady Mesplé est d'une plastique idéale dans son dépouillement ; excellent, l'Orchestre de Paris animé par Pierre Dervaux. Une réalisation tout à l'honneur d'EMI LA VOIX DE SON MAITRE (15).

Le bon Maître d'Arcueil nous entraîne vers le Groupe des Six et plus particulièrement vers Darius MILHAUD (né en 1892) dont une nouveauté PATHÉ MARCONI présente un concert d'œuvres pour un, deux ou quatre pianos. En l'occurrence les couleurs changeantes de *Scaramouche* (1937) du *Bal Martiniquais* (1944) ou de *L'Automne*, souvenirs du Portugal composés en 1932. Les deux cahiers de *Printemps* datent respectivement de 1919 et 1920 et sont tout imprégnés de la poésie de Francis Jammes. On y entend, dit Paul Collaer, « comme une musique naissante dans toute la première fraîcheur de son éclosion ». La suite pour quatre pianos intitulée *Paris* (1948) dont la date de composition laissera aisément supposer le motif profond de cet étonnement émerveillé que recèle la partition. C'est une joyeuse promenade de *Montmartre* à *Montparnasse* en passant par l'*Ile Saint-Louis,* d'où les *Bateaux-Mouches* embarquent les promeneurs vers *Longchamp* en passant à l'ombre de la Tour

Eiffel. L'exécution de Noël Lee, Christian Ivaldi, Michel Béroff et Jean-Philippe Collard est, comme on l'imagine, éblouissante et spirituelle (16) : on songe évidemment aux clavecinistes (*Les petites chrémières de Bagnolet* ou la *Musette de Taverny* de François Couperin) mais plus encore aux *Promenades* d'Albéric Magnard, récemment enregistrées par Jean Doyen.

C'est en apothéose que s'achève cette discographie française avec un coffret précieux qui réunit des pages dont il serait puéril de redire d'abord la beauté souveraine, ensuite l'importance fondamentale dans le domaine esthétique et historique, car elles sont des jalons essentiels dans l'évolution de la langue musicale. Il s'agit de pages d'Olivier MESSIAEN (né en 1908) : les *Visions de l'Amen* pour deux pianos, en sept parties, créées en 1943 lors d'un concert de la *Pléiade* donné par le compositeur et Yvonne Loriod, qui en sont également les interprètes dans cet enregistrement. Des extraits du *Catalogue d'oiseaux* (*Le Loriot, la chouette hulotte, La bourscarle, Le traquet rieur, L'alouette lulu*) dont Yvonne Loriod est l'interprète. Elle l'est encore pour *Canteyodjayâ,* ce microcosme de la technique de Messiaen composé en 1948 et donné en première audition par Yvonne Loriot en 1954. Les quatre disques de ce coffret Véga sont heureusement complétés par l'interprétation de la *Turangalila-Symphonie* (1948) par l'Orchestre National de la R.T.F. sous la direction de Michel Le Roux avec Yvonne et Jeanne Loriod en solistes. On constate donc qu'il s'agit d'un véritable hommage à l'auteur des *Petites liturgies,* réalisé avec des enregistrements de référence que bien des amateurs désespéraient de jamais revoir au catalogue (17).

Ecoles étrangères.

Decca inscrit à nouveau dans son répertoire un beau *Tricorne* de Manuel de FALLA (1876-1946) dans la collection *Grands Classiques.* Ce ballet intégral jouit de l'interprétation déjà connue et au demeurant excellente de l'Orchestre de la Suisse, Teresa Berganza et les Chœurs sous la direction d'Ernest Ansermet. Le disque est complété par *Interlude* et *Danse* extrait de *La vie brève* (18).

Philips édite en sa série « *Aimez-vous ?* » — laquelle est fondée sur le principe avantageux de deux disques pour le prix d'un — une anthologie consacrée à ce mal-aimé et mal-connu qui a nom George GERSHWIN (1898-1937). On trouvera dans ce programme éclectique les chevaux de bataille : *Rhapsody in blue, Un Américain à Paris* et une Suite Symphonique tirée de *Porgy and Bess.* Mais il ne fait aucun doute que l'attrait principal de ces disques est constitué par des pages peut-être plus populaires si faire se peut, du musicien américain : chansons, refrains d'opérettes, de revues, de parades ou de comédies musicales qui sont un délassement d'un goût spécifiquement yankee — lequel n'est pas obligatoirement le meilleur — mais laisse le loisir de s'encanailler un tantinet les trompes d'Eustache (19).

***

Je recense à part le dernier disque. D'abord parce qu'un Grand Prix de l'Académie Charles Cros vient de la couronner, d'autre part à cause même de son caractère inattendu dans notre discographie. Il s'agit d'une gravure Emi La Voix de son Maitre consacrée à un concert de l'Orchestre d'accordéon de Paris dirigé par cet excellent musicien « monté » de notre Gâtinais vers Paris : Etienne Lorin. Le but est de faire apprécier et aimer l'accordéon tout au long d'un programme qui est tour à tour classique et de variétés. Le dynamisme de cette réalisation est extrêmement sympathique et conquerra sans doute plus d'un amateur (20).

CATALOGUE

(1) **CHANT GREGORIEN** - Répons et monodies gallicanes.
30/33 HARMONIA MUNDI HMD 234 S G.U.

(2) **LES MENESTRIERS** : has-tu point vu ?...
30/33 CAVALIER CVR BP 2004 B Stéréo.

(3) (4) **Giovanni GABRIELI** - Symphoniae Sacrae.
Vol. 1 **30/33 ERATO STU 70674 G.U.**
Vol. 2 **30/33 ERATO STU 70675 G.U.**

(5) **Carlo GUESUALDO** - Office du Samedi-Saint.
30/33 HARMONIA MUNDI HMD 250 S G.U.

(6) **J.B. LULLY** et **J.P. RAMEAU** - Musique du Roy.
2 x 30/33 DECCA 99066/7 Stéréo compat.

(7) **G.F. HAENDEL** - Feux d'artifice royaux et trois concertos.
30/33 PHILIPS Trésors classiques X 6500 369 G.U.

(8) **DICTIONNAIRE DE L'ORGUE** avec livret-glossaire.
30/33 HARMONIA MUNDI HM 960 X G.U.

(9) **J.S. BACH** - Pages célèbres pour orgue.
30/33 PHILIPS Trésors classiques X 6504 088 St.

(10) **L'ORGUE ROMANTIQUE ALLEMAND - Liszt. Mendelssohn, Schumann, Brahms.**
30/33 PHILIPS Trésors classiques X 6504 070 St.

(11) **Franz SCHUBERT** - Sonate « Arpeggione ». Quintette « La truite ».
30/33 DECCA Grands classiques T 118617 St.

(12) **FESTIVAL FRANÇAIS - Saint-Saëns, Dukas, Debussy, Ravel.**
30/33 VEGA R 16.217 Etoile d'or St. comp.

(13) **Gabriel FAURE** - Vocal Works.
30/33 TURNABOUT-VOX TV-S 34486 St. comp.

(14) **Guy ROPARTZ** - Mélodies et Musiques au jardin (piano).
30/33 CHARLIN A CL 54 Stéréo compatible.

(15) **Erik SATIE** - Socrate - Mercure.
30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 069-11677 St.

(16) **Darius MILHAUD** - Scaramouche - Bal Martiniquais - Printemps - Automne - Paris (un, deux, quatre pianos).
30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 065-12076 St.

(17) **Olivier MESSIAEN** - Visions de l'Amen - Catalogue d'oiseaux (ext.) - Canteyodjya - Turangalila Symphonie.
4 x 30/33 VEGA 19.999 1/2/3 A St. comp.

(18) **Manuel DE FALLA** - Le Tricorne (int.) et La vie brève (ext.).
30/33 DECA Grands classiques T 116.321 Stéréo.

(19) **George GERSHWIN** - **« Ses plus belles pages... »**
2 x 30/33 PHILIPS Aimez-vous ? 1 X 6702 012 Stéréo.

(20) **ORCHESTRE D'ACCORDEONS DE PARIS** - Concert n°1.
30/33 EMI PATHE 2 C 062-11485 St. comp.

EXAMENS ET CONCOURS

C.A.E.M. 1972 - 2e Partie

Dictées

en RÉ ♩. = 100

(1)

(2)

(3)

(4)

(5)

(6)

(7)

(8)

en FA♯ ♩ = 80

(1)

(2)

(3)

(4)
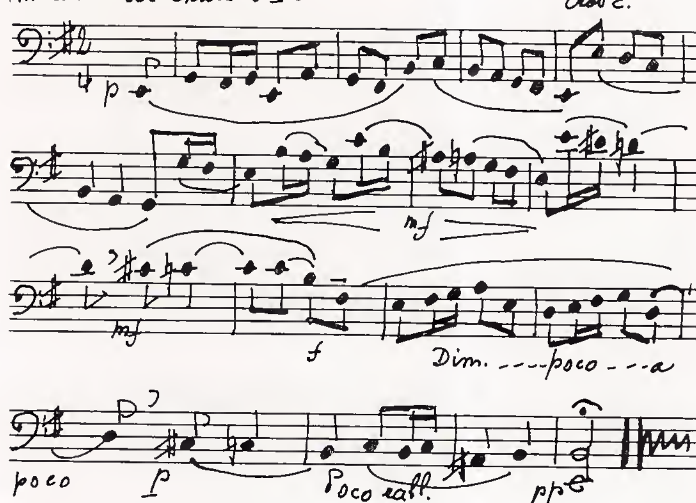
(5)

(6)

(7)

(8)

Harmonie


Andante sostenuto ♩= 64
Cresc.
p
mf
mf
f
Dim. ----poco ---a
poco
p
Poco rall.
pp

COMMUNICATIONS DIVERSES

(Stages, Concerts, Chant choral, Orchestre, etc.)

CONCOURS MONDIAL DE MUSIQUE KERKRADE, PAYS-BAS

La ville de Kerkrade invite les sociétés, se composant de membres-amateurs s'adonnant dans toutes les parties du monde à leur passe-temps favori, à participer au 7e Concours Mondial de Musique qui aura lieu dans cette ville à partir du 5 juillet jusqu'au 28 juillet inclusivement.

Il y a quatre subdivisions pour le concours :

1. Concours de marches.
2. Concours de défilés (shows).
3. Concours de concerts.
4. Concours de directeurs de musique.

Pour tous renseignements s'adresser à W.M.C. à Kerkrade. Vous pouvez écrire à boîte postale 133 ou donner un coup de téléphone au numéro : 04445-5000.

CREATION D'UN ORCHESTRE DE JEUNES MUSICIENS

A l'initiative de M. Marcel LANDOWSKI, Directeur de la musique, de l'Art Lyrique et de la Danse au Ministère des Affaires culturelles, on annonce la création d'un orchestre de jeunes musiciens : L'ASSOCIATION JEUNE PHILHARMONIE, placée sous l'égide des Ministères des Affaires culturelles et de l'Education Nationale.

Une possibilité nouvelle est ainsi offerte à des exécutants âgés de 14 à 25 ans d'aborder la carrière orchestrale. La direction artistique de la « Jeune Philharmonie » est confiée à Jean-Claude HARTEMANN qui a choisi pour assistant CHARRON, jeune et brillant chef de vingt-sept ans. Les premiers concerts auront lieu dès juin 1973 à Paris et en Région parisienne.

Les candidats intéressés par cette réalisation trouveront tous renseignements utiles auprès des Conservatoires municipaux ou au Siège Social de l'Association Jeune Philharmonie : CIAM, 6, rue Pierre-1er-de-Serbie, 75116 PARIS.

CONSERVATOIRE MUNICIPAL DE MUSIQUE DE FRESNES

RENCONTRE MUSICALE
avec Amy DOMMEL-DIENY

SAMEDI 10 MARS 1973, 16 h 30

Claude DEBUSSY, poète et peintre. Extension de la syntaxe musicale. Le sens descriptif (poèmes). Liberté des formes dans l'équilibre. La fille aux cheveux de lin. La Cathédrale engloutie.

Loïc MALLIE, piano.

SAMEDI 5 MAI 1973, 16 h 30

Gabriel FAURE, le musicien-poète. Un Schubert français. Portee poétique de l'Harmonie. Valeur de l'accompagnement pianistique. Perfection du métier. Les Berceaux (Si b. min.). Au Cimetière (Ré min.).

Horace MELON-NOVEL, chant.

LIGUE FRANÇAISE DE L'ENSEIGNEMENT

Le stage de MONTCHOISY, organisé depuis 5 ans, à Pâques, par la Ligue Française de l'Enseignement et de l'Education Permanente a connu un vif succès auprès des enseignants.

En 1973, forte de cette expérience, la Ligue inaugure une formule toute nouvelle. Une série d'ateliers de tendances très diverses, regroupés sous le titre :

« La musique : art d'expression, moyen d'animation »
auront lieu : du 14 au 21 avril 1973 à ETEL (Morbihan).

— Pour les pianistes, Jacques CHAPUIS, Directeur de l'Institut Edgar WILLEMS, de Delémont, animera avec son grand talent et son enthousiasme contagieux l'atenier « Improvisations Musicales et pianistiques ».

— Les amateurs de techniques électro-acoustiques se retrouveront autour d'Yves HERWAN-CHOTARD dans un atelier de véritable création et d'expression.

— Nous envisageons par ailleurs une information scientifique en liaison avec la composition des artistes contemporains dans l'atelier « Musique et Mathématique ».

— Rostia VOLF nous apportera de Tchécoslovaquie l'art de fabriquer et d'animer les marionnettes, un art plein de fantaisie, de tendresse et d'humour où la musique a sa place.

— Les stagiaires des différents ateliers pourront se regrouper pour des activités de création collective par : le chant choral, ou pour les auditions d'œuvres modernes ou contemporaines.

Pour les inscriptions et tous renseignements, s'adresser à **Ligue rançaise de l'Enseignement** - Service Culturel - 3, rue Récamier - 75007 PARIS.

LA MAISON DES JEUNES MUSICIENS

Pourquoi ?

Au mois de mai 1971, quelques professeurs de musique, quelques amis de la musique et des musiciens se rencontraient à Paris, chez l'un d'eux pour chercher ensemble la solution d'un problème qui les préoccupait fort : le logement des étudiants en musique, notamment instrumentistes, dans notre capitale.

Cette grave question ne peut manquer de toucher tous ceux qui, de près ou de loin, s'intéressent à la formation musicale dans notre pays, à l'avenir des études musicales, à l'avenir des jeunes musiciens.

Des établissements d'enseignement dont ce n'est pas ici le lieu de rappeler la renommée — le Conservatoire national de musique, l'Ecole normale de musique, la Schola Cantorum notamment — dispensent aux étudiants le savoir de maîtres qui savent adapter leur enseignement aux besoins de leurs élèves. Mais combien parmi ces enseignants hautement spécialisés ne se désolent-ils pas d'apprendre que tel élève particulièrement doué va abandonner l'établissement et partir pour l'Allemagne, la Grande-Bretagne, l'Italie, les Etats-Unis, etc., faute de pouvoir trouver à Paris le logis même modeste où il pourra librement travailler son instrument autant d'heures qu'il est nécessaire chaque jour. En effet, les étudiants musiciens sont accueillis sans hésitation à l'étranger, alors qu'ils sont considérés comme indésirables en France, en raison du bruit que leur travail engendre.

L'insuffisance numérique des logements que la capitale offre aux étudiants en général, de même que celle des ateliers d'artistes, sont connues : lorsqu'il s'agit des étudiants en musique, il faut parler de pénurie quasi-totale par rapport au nombre de ceux qui viennent poursuivre ou parachever leurs études à Paris.

C'est pourquoi, plutôt que de rechercher les causes d'une carence dont les responsabilités sont d'évidence trop diluées, il a paru souhaitable à quelques personnes de s'attaquer à la recherche d'une solution, au moins partielle, mais qui pourrait avoir valeur d'exemple.

LA MAISON DES JEUNES MUSICIENS
dont le but est : « de grouper toutes les personnes qui souhaitent apporter une aide effective aux étudiants musiciens et, à cet effet,

de réunir par toutes voies légales les moyens nécessaires à la construction, l'acquisition ou la gestion d'un immeuble conçu et aménagé pour permettre la poursuite des études dans les conditions favorables. »

Les conditions d'adhésion : adresser une demande directement au Président ou par l'intermédiaire d'un des sociétaires. Il est prévu deux catégories de membres :

— les membres bienfaiteurs qui acquittent une cotisation annuelle d'un minimum de 250 F ;

— les membres actifs, qui versent une cotisation annuelle de 40 F, ramenée à 10 F pour les étudiants.

Le droit d'entrée, uniforme, est fixé à 10 F.

Les projets

Au cours de ses réunions l'association, après avoir établi ses statuts et défini ses structures, a abordé l'étude d'un projet de construction de la future « Maison des Jeunes Musiciens » : un ensemble de cent studios-ateliers, avec locaux collectifs, foyer, cabines d'écoute, bibliothèque, discothèque, outre les équipements ménagers communs.

Les appartements, du type « F 1 bis », outre le studio proprement dit (d'une surface suffisante pour recevoir les plus encombrants instruments de musique) comporteront tous une entrée, une salle d'eau, une kitchenette, des placards. L'isolation phonique en sera particulièrement soignée.

Adressez-vous pour tous éclaircissement utiles et renseignements divers à : MAISON DES JEUNES MUSICIENS, 4, rue Joseph Bara - 75006 PARIS.

EVOLUTION MUSICALE DE LA JEUNESSE

Cycle préparatoire aux Musigrains.

Pour les enfants de 8 à 12 ans : mercredi 7 mars 1973 à 14 h 30 puis 16 h et 17 h 30 au Théâtre des Champs-Elysées :

Un certain petit Italien, Lully avec le concours de l'Orchestre d'enfants et de cadets de la Schola Cantorum dirigé par Alfred Loewenguth. Partie éducative : Germaine Arbeau-Bonnefoy.

Evolution musicale de la jeunesse, Les Musigrains.

Pour les jeunes de 12 à 17 ans : mercredi 14 mars 1973, 14 h 30 au Théâtre des Champs-Elysées :

L'art lyrique, 1re partie avec le concours de Georges Gauthier, Reynald Chapuis, Michèle Claverie, Janine Fourrier de l'Opéra.

Partie culturelle : Germaine Arbeau-Bonnefoy et J.P. Armengaud.

E.M.J. : 11, rue St-Louis-en-l'Ile, 75004 Paris (033.10.34).

L'ENSEMBLE VOCAL DE ROCQUENCOURT

Au sein de l'Association communale culturelle de Rocquencourt est constitué pour les « AMATEURS » de chant choral d'un

ENSEMBLE VOCAL

dont l'activité sera plus particulièrement axée sur les recherches et les expériences de musique chorale contemporaine, sans exclure toutefois l'étude et les exécutions d'œuvres anciennes et classiques.

Cet Ensemble sera placé sous la direction de Stéphane CAILLAT et de Rachid SAFIR, dont les concerts ou émissions à l'O.R.T.F. ont consacré le renouveau du chant choral en France.

Les répétitions se tiendront une fois par semaine, le lundi en début ou milieu de soirée, pour une durée de deux heures, en un lieu qui sera convenu ultérieurement.

Les personnes intéressées sont priées de se faire connaître rapidement, soit par lettre adressée à « **ENSEMBLE VOCAL de ROCQUENCOURT** », Mairie de ROCQUENCOURT, 78150 LE CHESNAY, soit par téléphone : 954.40.09 ou 954.24.56. Elles seront ensuite reçues individuellement par les responsables de l'Ensemble aux jours et heures de permanence qui leur seront communiqués.

Cet Ensemble constituera le noyau expérimental des Emissions de Découverte et d'Initiation de Guy REIBEL « MUSIQUES NOUVELLES, CHORALES NOUVELLES » diffusées sur O.R.T.F. France Culture et dont la prochaine manifestation aura lieu fin février 1973.

Yves HUCHER

MES CHRONIQUES AZURÉENNES

Abondance de bien(s) ne nuit pas... Voire ! Je suis obligé de manier moi-même les ciseaux et de réduire les « notes » d'écoute que j'ai prises. Preuve que la musique sur la Côte se porte mieux... que beaucoup d'autres choses et qu'en beaucoup d'endroits. Constatation dont nous avons bien besoin en ces temps où l'on voit tant de choses s'écrouler, sans pouvoir rien y faire, réduits que nous sommes à l'impuissance !...

GRASSE. — Dernière conférence pour 1972. — Le professeur CHAIX-RUY parle de « L'Esthétique de MESSIAEN », pour qui les grandes sources d'inspiration sont les chants d'oiseaux et la lumière. Excellentes illustrations musicales par Mme Arsène GUYOT-RICHARDSON, pianiste, Raymonde RABBE, soprano, Alain PICARD, ténor, et Marcel GOURSAT, baryton. Et puis, un très jeune pianiste, Joel GIORDANI, 1er Grand Prix de la Ville de Nice, qu'on aimerait réentendre prochainement.

NICE. — Palais de la Méditerranée. — Accompagné par Igor TCHERNYCHEV, Igor OISTRAKH, joue Paganini et Bartok et se joue aussi des difficultés que cela représente. Malheureusement, il joue aussi, plus qu'il n'interprète, Mozart et Brahms. Non ! la technique — d'ailleurs toujours soumise à l'humaine et très excusable défaillance — n'est pas tout...

MONTE-CARLO. — Opéra. — Le même Igor OISTRAKH joue Mozart et Bach : voir ci-dessus. Malheureusement, il dirige aussi ! Et cela a beau être l'Orchestre que l'on sait : il y fait tout de même une présence et un minimum d'efficacité ! J'ignore comment Lully jouait du violon tout en dirigeant, mais je n'arriverai pas à me faire à ce « numéro » double qui ne peut que diviser, par deux, sauf rarissimes exceptions — les possibilités d'un interprète.

GRASSE. — Maison des Jeunes et de la Culture. — L'enfant chéri de la « Côte », le pianiste Alain MAMMOSER, joue et interprète Brahms et Beethoven, et Chopin aussi. Il est de très grands artistes dont on dit : « Jamais il n'ira plus loin. » D'autres : « Attendez ! Il n'a pas fini de monter. » L'ennui, avec Mammoser, c'est qu'on hésite entre les deux formules. Je l'ai dit l'an dernier : je continue de vouloir « y » croire s'il travaille assez. Affaire à suivre !

NICE. — Eglise du Vœu. —On a « aussi » célébré le tricentenaire de la mort de Schütz. Je n'ai pu assister à ce concert donné par l'Ensemble Jean-Pierre GREGOIRE avec l'organiste René SAORGIN et le baryton Michel CAREY : mais j'ai déjà parlé ici de ces prestigieux interprètes et l'on m'a dit grand bien de ce concert.

MONTE-CARLO. — MARKEVITCH, les traits creusés par la passion et l'effort, dirige « son » orchestre, et ce soir-là, quand il monte au pupitre, on sait déjà ce que l'on va entendre. Mais Lyne DOURIAN — qui pour notre bonheur remplace Jane RHODES, empêchée — chante Marguerite et elle est justement acclamée. A ses côtés, Alain VANZO, qui n'a pourtant rien d'un chanteur « berliozien », se surpasse — est-ce le parfum de sa ville natale ?... — et Julien HAAS tente de l'imiter. Ainsi donnée, recréée, j'affirme que l'œuvre toujours jeune n'a vraiment pas besoin d'être représentée et encore moins dansée ou mimée par... — ne soyons pas méchant ! — Mais au fait, je ne vous ai pas encore dit qu'il s'agissait de *La Damnation de Faust.* Etait-ce nécessaire ?...

BEAULIEU. — Villa Kérylos. — Quel dieu de la musique nous permettra pour certains concerts, de nous rendre invisibles pour fuir, et nous donnera, pour d'autres soirs, le don d'ubiquité ? C'est ce dernier don qu'il m'aurait fallu pour goûter le concert donné par le quintette Pro Arte de Monte-Carlo composé de J.C. ABRAHAM et J. REY, violonistes, J.P. PIGERRE et A. LAMBERT, cellistes, et Mme F. LAURENT-BIANCHERI, pianiste et animatrice de cet ensemble dont nous connaissons les individualités et que nous n'avons pas encore pu entendre « en formation ». Mais pour ce concert, mon éminent confrère de Nice-Matin employait le terme « exceptionnel » et je veux bien le croire...

GRASSE. — Maison de la Culture. — Sous les auspices de l'Association des Amis de la Musique, l'Ensemble de cuivres de l'Orchestre de Monte-Carlo, sous la direction de René CROESI. Interprètes et chef s'octroient un généreux « trac », témoignage bien sympathique de leur affection pour Igor Markévitch qui leur a fait l'amitié de sa présence. Comme tout est beau et pur, dans la vie musicale comme ailleurs, quand l'amitié et l'amour de l'art commandent...

MONTE-CARLO. — 31 décembre... — Pouvait-on souhaiter un meilleur adieu à l'année 1972 que cette soirée de ballets en hommage à Diaghilev, par les Etoiles du Ballet de Stuttgart ? *Les Sylphides, L'Après-midi d'un faune, Le Spectre de la rose, La Légende* de Wieniawski, et *Apollon musagète :* un beau programme, des solistes de classe : Marcia HAYDEE et Richard CRAGUN entre autres, un NOUREYEV des grands jours : l'un des plus beaux réveillons qui se puissent rêver...

NICE. — L'Orchestre de l'O.R.T.F. Nice-Côte d'Azur est dirigé par un suédois, Rainer MIEDEL qui malheureusement n'ose inscrire à son programme qu'une seule œuvre d'un compositeur suédois Bo LINDE. Dommage...

MONTE-CARLO. — Avant la saison d'opéra, dernière prestation de l'Orchestre National. Pierre DERVAUX — quelle joie de le retrouver ici et à ce pupitre ! — donne de *La Tragédie de Salomé* une interprétation exacte certes, mais aussi tellement riche, colorée, vivante, vibrante. Le public trouve encore des forces pour vibrer et réagir comme il convient. « Encore » ? Et pourquoi donc ? C'est qu'il avait, et à juste titre, donné beaucoup du meilleur de lui-même pour acclamer un jeune pianiste qui a tout pour lui : la flamme, la technique et l'interprétation. Son nom ? Rafael OROZCO.

CANNES. — L'Orchestre Symphonique du Casino est dirigé cette année par Daniel STIRN. Il fait, non sans succès, l'expérience de concerts à 17 h 15, le jeudi. Il donne un fil conducteur à ses programmes. Il fait appel aux meilleurs solistes : Maurice Gendron, Bruno Gelber, Mady Mesplé en février. Une expérience en voie de réussite, et à suivre.

ANTIBES. — Palais des Congrès. — Du concert donné par l'Orchestre de Nice dirigé par Paul Jamin, retenons, la *Symphonie des Espaces,* de Marcel LANDOWSKI. Une œuvre qui devrait donner à réfléchir à ceux qui condamnent en bloc et les... oreilles fermées, tout ce qui est postérieur à Schoenberg...

NICE, MONTE-CARLO et *MENTON.* — Georges AURIC évoque tour à tour Diaghilev et Poulenc, pour les publics des grandes sociétés de conférences de la Côte. Quel charme et que de vérités bonnes à retenir ! De quoi inciter les responsables de ces sociétés à donner une part un peu plus généreuse à la musique dans les programmes de ces conférences...

ANTIBES. — « Grandes Conférences. » — Ne voir aucun rapport avec ce qui précède. Simplement un argument. Le signataire de ces lignes pose le problème « PREVERT, avec ou sans musique ? » Près de deux cents jeunes acclament les poèmes de PREVERT mais aussi *Carmina Burana* et Carl ORFF, dont ils ignoraient jusqu'au nom et dont ils vont acheter au plus tôt le disque. Il est vrai qu'ils venaient d'entendre, extraits du poème que cette œuvre a inspirée au poète, ces vers : *« Mais l'amour de la musique - Mène toujours à la musique de l'amour... »*

NICE. — Dans sa saison d'opéra, qui va de *Violettes Impériales* à *Boris,* l'Opéra de Nice a inscrit *L'Annonce faite à Marie,* de Roberto ROSSELLINI. Une pierre blanche, dans tous les sens du terme... Pour le reste, nous aurons l'occasion de reparler plus longuement de l'œuvre et du compositeur quand nous aurons le bonheur d'assister à la création mondiale de *La Reine Morte :* ce sera le 7 juillet, Monte-Carlo. Qu'on se le redise !

Ici pourrait s'achever cette chronique. Mais puisqu'« il » est parti de l'Opéra de Monte-Carlo et plus spécialement de « son » Orchestre National, ce que je considère comme l'événement de la saison, je supplie... quelques lignes de grâce et les excuses de notre éminent confrère et ami, Jean MAILLARD, à qui je demande permission d'être le premier à vous parler « du » disque...

Un splendide album, ce qui ne gâte rien. Des textes signés Diaghilev, Serge Lifar, Jean Cocteau, etc., ce qui joint l'utile à l'agréable. Des reproductions en noir et en couleurs, mais toujours exactes et de bon goût, ce qui est rare. Une gravure impeccable, réalisée sous la direction de Dorel Handman, — et la perfection une fois par hasard, a bien sa saveur ! Un orchestre, celui de l'Opéra de Monte-Carlo, plein, moelleux, subtil, violent, puissant, emporté, discipliné mais jamais soumis, sans une bavure, sans une faille. Un chef MARKEVITCH qui célèbre un souvenir, mais aussi fait revivre toute une époque et met son art au service du souvenir et de l'amitié : tel est la réussite présentée par la Guilde Internationale du Disque, sous le titre, *« Serge de Diaghilev à Monte-Carlo ».* Cinq musiciens français des ballets russes : POULENC avec *Les Biches,* SAUGUET avec *La Chatte,* MILHAUD avec *Le Train bleu,* SATIE, pour *Jack in the box,* et AURIC pour *Les Fâcheux* (1) ; n'est-ce pas déjà merveilleux ? Ajoutez que cet ouvrage a fait l'objet d'un prix exceptionnel de la part du jury de l'Académie du Disque français, *malgré* la présence de trois des compositeurs dans ledit jury. Ajoutez qu'aux premières nouvelles, ce disque, au moins sur la Côte, se vend presque aussi bien que les grands succès du MIDEM. A croire au miracle ? Oui, et vous y croirez comme moi lorsque vous aurez entendu ce disque et admiré cet album. De quoi égayer tout février qui, avec ou sans giboulées, en aura sans doute bien besoin...

---

(1) Ce disque figure, pour la face des *Fâcheux* d'Auric au programme de la troisième de nos émissions sur « Molière et les Musiciens » (France-Musique, 12-16 février, à 10 h) dans l'émission « Molière et les Musiciens du XX[e] siècle ».

BACCALAUREAT 1973

(Epreuve facultative)

Le fascicule (supplément au numéro 192) contenant les analyses des trois œuvres musicales imposées pour la session 1973 :

Liszt : Au lac de Wallenstadt (Année de Pèlerinage, Livre I, Suisse) - **Ed. Lalo : Symphonie espagnole - M. Ravel : Don Quichotte à Dulcinée** (chant et piano) sera en vente vers le 20 novembre 1972 au prix de **6 F.**

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire - mandat - virement postal, 3 volets, au nom de « L'Education Musicale », **C.C.P. : 1809-65 PARIS.**

En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

En ce qui concerne les trois œuvres au choix du candidat, nous pouvons fournir :

— N° 1, **Berlioz :** Le Carnaval romain .... **F 3**
— N° 2, **Beethoven :** La Sonate à Kreutzer .... **F 3**
— N° 3, **Ravel :** Jeux d'eau .... **F 3**
— N° 4, **Haydn :** Symphonie La Surprise .... **F 3**
— N° 5, **Vivaldi :** Les Saisons .... **F 3**
— N° 6, **Prokofiev :** Pierre et le Loup .... **F 3**
— N° 7, **Roussel :** Le Festin de l'araignée .... **F 3**
— N° 8, **Smetana :** La Moldowa .... **F 3**
— N° 9, **Ravel :** Le Tombeau de Couperin .... **F 3**
— N° 10, **Stravinsky :** L'Oiseau de feu .... **F 3**
— N° 11, **Haendel :** Water Music .... **F 3**
— N° 12, **Tchaïkovsky :** Casse Noisette .... **F 3**
— N° 13, **Schumann :** Les Deux grenadiers .... **F 3**
— N° 14, **Weber :** Le Freischutz (ouverture) .... **F 3**
— N° 15, **Borodine :** Le Prince Igor .... **F 3**
— N° 16, **Beethoven :** Concerto de violon .... **F 3**
— N° 17, **Berlioz :** Symphonie fantastique .... **F 3**
— N° 18, **Bizet :** L'Arlésienne .... **F 3**
— N° 19, **Rimsky-Korsakov :** Shéhérazade .... **F 3**
— N° 20, **Moussorgsky :** Tableaux d'une exposition ...... **F 3**
— N° 21, **Honegger :** Pacific 231 .... **F 3**
— N° 22, **Beethoven :** Coriolan (ouverture) .... **F 3**
— N° 152, **Beethoven :** 8[e] Symphonie - **Berlioz :** Chasse royale, Orage - **Debussy :** Mandoline, Chevaux de bois .... **F 5**
— N° 169, **Haydn,** Quatuor l'Empereur en Ut majeur ...... **F 4**
— N° 178, **Chopin,** Ballade en Sol mineur et **C. Franck,** Sonate La majeur piano violon .... **F 4**

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

icn - vaux-le-pénil - 437.29.28 Dépôt légal 1er trim. 1973 Directeur-Gérant : A. MUSSON.